

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA E
ITALIANA

LA DRAMATURGIA DE OSCAR WILDE, EJEMPLO
PARADIGMÁTICO DE LA INFLUENCIA Y RECEPCIÓN
DEL TEATRO FRANCÉS EN GRAN BRETAÑA (1880 - 1895).

IGNACIO RAMOS GAY

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Servei de Publicacions
2004

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 30 d'Abril de 2004 davant un tribunal format per:

- D^a. Dolores Jiménez Plaza
- D. Juan Vicente Martínez Luciano
- D. Patrick Wald Lasowski
- D^a. Lydia Vázquez Jiménez
- D. Alain Verja Janmann

Va ser dirigida per:
Dr. D. Julio Leal Duart

©Copyright: Servei de Publicacions
Ignacio Ramos Gay

Depòsit legal:

I.S.B.N.:84-370-0672-4

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA

***LA DRAMATURGIA DE OSCAR WILDE,
EJEMPLO PARADIGMÁTICO DE LA INFLUENCIA Y RECEPCIÓN
DEL TEATRO FRANCÉS EN GRAN BRETAÑA (1880-1895)***

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR

IGNACIO RAMOS GAY

DIRIGIDA POR:

Dr. JULIO LEAL DUART

Valencia, 2004

A mis Padres, primeros Maestros.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar desde aquí mi más profundo agradecimiento a todos aquéllos que han colaborado y hecho posible la realización de este proyecto. Ante todo y por todo, a mi maestro y director de Tesis Doctoral, el doctor Julio Leal Duart, profesor y hombre de teatro, por haber sabido inculcarme desde el comienzo el sentido del hecho teatral, basculante entre la investigación literaria y la praxis escénica, así como por haber desarrollado en mí el interés por el teatro como género y espectáculo. Las páginas que siguen no son sino el fruto correspondiente de su magisterio.

Asimismo, quisiera agradecer su apoyo, dedicación y ayuda continua a la doctora Dolores Jiménez Plaza, cuyos inestimables consejos han orientado a lo largo de todos estos años mi trayectoria investigadora, y a quien debo el haberme brindado la confianza y guía indispensables para llevar a cabo esta investigación.

Deseo agradecer igualmente a todos y cada uno de los miembros integrantes del departamento de Filología Francesa e Italiana que me han animado a seguir adelante con este estudio. En especial, vaya mi gratitud para con las doctoras Elena Real Ramos y Adela Cortijo Talavera, maestra y compañera respectivamente, por sus valiosísimas aportaciones y reflexiones desde la experiencia recibidas durante mi periodo de formación.

Fuera ya del ámbito de la Filología Francesa, mi deuda para con el doctor Daniel Jorques Jiménez, interlocutor siempre lúcido, por su generosidad intelectual y ayuda fiel y constante en la configuración del aparato formal de esta Tesis. A los anglicistas: los profesores Miguel Teruel Pozas, Carmen Manuel Cuenca y Juan Vicente Martínez Luciano, por haber sabido aguzar en mí, a través de sus clases, el análisis comparado de la literatura y mi orientación hacia el teatro en lengua inglesa.

Desde aquí y para todos ellos, y para mis padres, tíos y amigos, por su soporte moral en los momentos más difíciles, vaya por delante este sincero agradecimiento.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN GENERAL.- *Propósitos y metodología* (15)

PRIMERA PARTE.- *Presencia, recepción y asimilación del teatro francés en Gran Bretaña, 1880-189* (47)

CAPÍTULO 1.- *Del declive al renacimiento: evolución genérica y formal del teatro inglés en el siglo XIX*. (49)

- 1.1. Revisión del concepto de decadencia del teatro británico del siglo XIX: posicionamientos y soluciones. (54)
- 1.2. *Patent theatres*: del monopolio a la democratización. (75)
- 1.3. La industria teatral y su comercialización (86)
- 1.4. La eclosión de los géneros teatrales (94)
 - 1.4.1. El melodrama (99)
 - 1.4.2. La farsa (113)
- 1.5. La reforma física del espacio teatral tradicional (119)
- 1.6. El sistema del *actor-manager* (133)
- 1.7. El público y sus metamorfosis (154)
- 1.8. La condición social y económica del autor dramático (161)
 - 1.8.1. El autor dramático del siglo XIX: orígenes y condicionamientos (163)
 - 1.8.2. La valoración económica del autor dramático, fase esencial de su constitución como entidad literaria. (167)
- 1.9. Literatura y Arte dramático (175)
- 1.10. *Revival of Drama* (177)
- 1.11. El modelo francés (190)

CAPÍTULO 2.- *La influencia teatral francesa sobre los escenarios ingleses* (205)

- 2.1. La industria teatral francesa (207)
- 2.2. El *théâtre de boulevard* francés (213)
 - 2.2.1. Un nuevo espacio teatral (213)
 - 2.2.2. Marcos cronológicos referenciales (218)
 - 2.2.3. Principales géneros y técnicas (221)
 - 2.2.3.1. El melodrama (221)
 - 2.2.3.2. El *vaudeville* (234)
 - 2.2.3.3. La opereta (242)
- 2.3. Vectores de introducción del teatro francés en Gran Bretaña (247)
 - 2.3.1. La Comédie Française en Londres (254)
 - 2.3.1.1. Los sucesivos viajes a Londres (258)
 - 2.3.1.2. Recepción crítica de la Comédie Française en Londres (263)
 - 2.3.1.2.1. Los actores ingleses (264)
 - 2.3.1.2.2. La interpretación dramática francesa (271)
 - 2.3.1.2.3. El calco del sistema organizativo francés (279)
 - 2.3.1.2.4. Sarah Bernhardt sobre los escenarios londinenses (288)
 - 2.3.2. Las dramaturgias de la *pièce bien-faite* (297)
 - 2.3.2.1. De la *pièce bien faite* a la *well-made play*. La paradoja de Scribe y Sardou en los escenarios ingleses. (298)
 - 2.3.2.1.1. Claves dramáticas de Eugène Scribe (303)
 - 2.3.2.1.2. La sucesión de Sardou (311)

CAPÍTULO 3.- *Las adaptaciones teatrales inglesas de obras francesas* (319)

- 3.1. Motivaciones económicas (324)
- 3.2. El problema de la autoría (328)
- 3.3. *From the French*, garantía de calidad (344)
- 3.4. Diferentes concepciones del teatro. El público inglés y francés (349)
- 3.5. Las metamorfosis del texto adaptado (371)
 - 3.5.1. El ejercicio de contextualización (373)
 - 3.5.2. La presencia del *manager* y del actor (381)
 - 3.5.3. Censura, adaptación y sociedad (387)

- 3.6. Principales adaptadores ingleses, 1850-1890 (397)
 - 3.6.1. Wills y los clásicos británicos (399)
 - 3.6.2. Adaptadores menores: J. Madison Morton, Benjamin Webster, J. Balwin Buckstone (402)
 - 3.6.3. Adaptadores mayores (406)
 - 3.6.3.1. Planché y la *extravaganza* (406)
 - 3.6.3.2. La adaptación como sistema: Dion Boucicault (408)
 - 3.6.3.3. Taylor y el Olympic (412)
 - 3.6.3.4. T. W. Robertson y los Bancroft (420)
 - 3.6.3.5. James Albery: la farsa y el *vaudeville* en Londres (425)
 - 3.6.3.6. Un nuevo estilo adaptativo: Sydney Grundy (429)
- 3.7. Condiciones económicas del adaptador y del autor dramático: de la piratería a la legislación (438)
- 3.8. El testimonio de los actores: cuatro ejemplos de adaptaciones teatrales de los Bancroft (453)
 - 3.8.1. Parámetros de partida (453)
 - 3.8.2. Claves del recurso al original francés (454)
 - 3.8.3. Los Bancroft y Sardou (459)
 - 3.8.3.1. Una primera adaptación: *Peril* (459)
 - 3.8.3.2. De *Dora* a *Diplomacy* (466)
 - 3.8.3.4. La pista de *Odette* (487)
 - 3.8.3.5. Fin de ciclo: *Fédora* (494)
- 3.9. Estudio comparativo de seis adaptaciones y sus originales (502)
 - 3.9.1. Un ejemplo de fidelidad: *Fernande*, de Victorien Sardou (504)
 - 3.9.2. La problemática del título: *Gabrielle* y *Louise de Lignerolles* (509)
 - 3.9.3. Adaptar la comedia: *Un Monsieur qui suit les Femmes* (515)
 - 3.9.4. La adaptación como subterfugio de ocultación del original: *Le Gendre de Monsieur Poirier* vs. *Equals* (521)
 - 3.9.5. La adaptación como enriquecimiento del original: *A Pair of Spectacles* de Sydney Grundy (529)

- 3.9.6. La adaptación como censura. *A false Step* de Arthur Matthison (547)
- 3.10. Recepción crítica del teatro francés en Gran Bretaña (559)
 - 3.10.1. Confusión y adversión del clima social (559)
 - 3.10.2. De la degeneración del teatro francés a manos del teatro inglés (567)
 - 3.10.3. Shaw y la *pièce bien-faite*..... (571)
 - 3.10.4. La regeneración del teatro inglés y el riesgo interpretativo (580)
 - 3.10.5. La defensa del teatro francés: William Archer (589)

SEGUNDA PARTE.-*Influencia, recepción y subversión del teatro de boulevard francés en la dramaturgia de Oscar Wilde* (601)

CAPÍTULO 4.- *Estética de la crítica como principio creativo* (603)

- 4.1. Fórmulas dialógicas (606)
- 4.2. El sentido de la crítica. Presencias de Baudelaire (609)
- 4.3. Estilo y originalidad (614)

CAPÍTULO 5.- *Recorridos biográficos francófilos* (623)

- 5.1. Puntos de partida: retorno de Estados Unidos (626)
- 5.2. Segunda etapa: Londres en 1891 (636)
- 5.3. Ocaso y exilio en Francia (652)

CAPÍTULO 6.- *Influencia, recepción y subversión de las dramaturgias del boulevard en las comedias de sociedad de Oscar Wilde* (661)

- 6.1. Consideraciones preliminares (664)
- 6.2. Inicios y primeras composiciones dramáticas (665)
- 6.3. El giro orientativo hacia el teatro (668)

CAPÍTULO 7.- *Lady Windermere's Fan. De la aventurière al dandi femenino wildeano* (675)

- 7.1. *Francillon*, de Alexandre Dumas *filis*; o, del debate de la igualdad de los roles conyugales (678)
- 7.2. *L'Etrangère*, de Alexandre Dumas *filis*. La reivindicación de la feminidad (684)
- 7.3. La rebelión de los objetos. *Les Pattes de Mouche*, de Victorien Sardou (694)
- 7.4. La *aventurière*, precedente del dandi femenino wildeano (698)
- 7.5. *Unmotherly mothers. Odette*, de Victorien Sardou (702)

CAPÍTULO 8.- *La subversión de la madre y del hijo. A Woman of No Importance* (737)

- 8.1. El ciclo Dumas-Augier y el hijo natural (739)
 - 8.1.1. Piezas exiliadas. *Le Fils de l'Émigré*, de Alexandre Dumas (742)
 - 8.1.2. *Le Fils Naturel*, de Alexandre Dumas *filis*. Recreaciones arquetípicas (765)
 - 8.1.3. Relaciones filiales en *Le Fils de Giboyer*, de Emile Augier (779)
 - 8.1.4. La subversión del *bon sens*. *Les Fourchambault*, de Emile Augier (789)
- 8.2. Simbolismos y estructuras profundas en Wilde y Augier (802)

CAPÍTULO 9.- *An Ideal Husband. La consolidación del dandi* (825)

- 9.1. Precedentes del dandi wildeano en Musset y Dumas *filis* (830)
 - 9.1.1. *Il ne faut jurer de rien*, de Alfred de Musset (830)
 - 9.1.2. El dandismo del *raisonneur*. *L'Ami des Femmes*, de Alexandre Dumas *filis* (849)
- 9.2. La trama política. *Dora*, de Victorien Sardou (868)
- 9.3. El objeto como personaje (872)

CAPÍTULO 10.- *La irrupción del vaudeville. The Importance of Being Earnest* (879)

- 10.1. *The Importance of Being Earnest*: entre la farsa, la alta comedia y el *vaudeville* (889)

- 10.2. Wilde y Musset. La importancia de *Il ne Faut Jurer de Rien* (896)
- 10.3. Wilde y la tradición de la farsa y el *vaudeville* franceses. Recepción en Gran Bretaña (917)
 - 10.3.1. La tradición crítica: Eugène Labiche (919)
 - 10.3.2. Nuevas perspectivas técnicas : Georges Feydeau (924)
 - 10.3.3. Estructuras del *vaudeville* en *The Importance of Being Earnest*. Análisis comparado con *Monsieur Chasse !* y *Champignol Malgré Lui*, de Georges Feydeau (935)
 - 10.3.3.1. Los maridos (939)
 - 10.3.3.2. Las esposas (940)
 - 10.3.3.3. Los amantes (940)
 - 10.3.3.3.1. Los personajes masculinos (944)
 - 10.3.3.3.2. Los personajes femeninos (946)
 - 10.3.3.4. El espacio de la infidelidad o del doble (949)
 - 10.3.3.5. La excusa de la infidelidad o la creación de Bunbury (952)
 - 10.3.3.6. Los objetos escénicos (961)
 - 10.3.3.7. La ilusión oracular (966)
 - 10.3.3.8. La carpintería teatral del doble y de la simetría (970)
 - 10.3.3.9. El vacío nominal y la pérdida de identidad (989)

APÉNDICE 1.- *Consideraciones finales* (997)

APÉNDICE 2.-*Ficha técnica y argumento de las comedias de sociedad de Oscar Wilde* (1023)

APÉNDICE 3.- *Referencias Bibliográficas* (1037)

- 3.1. Fuentes Primarias (1039)
 - 3.1.1. Obra de Oscar Wilde (1039)
 - 3.1.2. Obras de autores franceses del *boulevard* consultados (1040)
- 3.2. Fuentes secundarias (1041)

- 3.2.1. Obras de referencia general sobre el teatro: historia, crítica y recepción (1041)
- 3.2.2. Piezas teatrales, monografías, artículos, y ensayos críticos sobre la literatura dramática inglesa del siglo XIX (1043)
- 3.2.3. Diarios ingleses consultados, enmarcados en el periodo 1870-1900 (1058)
- 3.2.4. Monografías, artículos y ensayos críticos sobre el *théâtre de boulevard*. Historia, géneros y autores (1058)
- 3.2.5. Monografías, artículos y ensayos críticos sobre la vida y obra de Oscar Wilde (1064)
- 3.2.6. Otras obras consultadas (1068)

•INTRODUCCIÓN GENERAL•

PROPÓSITOS Y METODOLOGÍA

Cuando hace ya algún tiempo, nos enfrentábamos por primera vez con el análisis de algunas de las comedias de sociedad de Oscar Wilde con relación al teatro de *boulevard* francés, contemplábamos cómo este aspecto de la dramaturgia wildeana había sido escasamente estudiado por la crítica académica, y menos aún como factor determinante para la regeneración del teatro inglés a finales del siglo XIX. Las celebraciones organizadas a raíz del centenario de la muerte de Oscar Wilde en Londres, confirmaban nuestra opinión en torno al vacío interpretativo latente en la obra dramática del autor.

Entre octubre y febrero de 2000 y 2001, tenía lugar paralelamente en la Barbican Gallery y British Library de Londres, sendas exposiciones conmemorativas del centenario de la muerte de Oscar Wilde, tituladas respectivamente *The Wilde Years* y *Oscar Wilde. A Life in Six Acts*. En ambas, el público tenía acceso a una gran cantidad de documentación gráfica centrada en la biografía del autor, desde fotografías relacionadas con sus orígenes irlandeses, hasta muestras reales de unos supuestos mechones de su cabello tomados en vida, pasando por cartas escritas a amigos, objetos personales, manuscritos anotados, cuadros, dibujos y caricaturas del autor y de sus contemporáneos, incluso grabaciones que aseguraban reproducir su voz. El dramaturgo era objeto, una vez más, de una puesta en escena dedicada a recordar sus días como dandi y esteta, desde sus inicios oxonianos como brillante helenista, hasta el descenso a los infiernos del penal de Reading, culminando en su destierro voluntario en Francia y su muerte en el Hôtel d'Alsace de París. Así, la conmemoración del centenario de la muerte del escritor se convertía principalmente, una vez más, en la recomposición melodramática del ascenso y decadencia vital y artística de un autor consagrado, y más tarde denostado, por la sociedad británica de su tiempo; en una elaborada recreación de la trayectoria vital entendida como exhibición permanente; en un intento de compensar la balanza del tiempo revigorizando una imagen estereotipada del Wilde estético —que

no esteta-, el mismo que sorprendió a sus coetáneos, más por el genio que puso en vida que por el talento que rezumaban sus obras.

Curiosamente para nuestros intereses, ninguna de las exposiciones mencionaba la evidente francofilia de Wilde más que en un intento de esbozar los sucesivos desplazamientos geográficos y amistades que intermitentemente nutrían su carrera literaria, no tanto por la repercusión que, artísticamente, pudieran ejercer sobre ésta, sino por reforzar la imagen estereotipada del Wilde decadente, entregado a los placeres que el París de finales del XIX ofrecía. Alrededor de Francia, se reconstruía el mito del autor maldito, de los cafés y tertulias literarias que dominaban el ambiente cultural francés, sin incidir en los debates planteados por los Mallarmé, Verlaine, Goncourt o Lautrec que concurrían sus salones. La alusión a estos nombres no era más que un ejercicio de encasillamiento del irlandés, definido más por el ambiente en el que se circunscribía que por su obra o su conversación, ésta última a menudo exagerada por sus biógrafos. En cuanto a su teatro, tampoco sus piezas presentaban mayor relevancia que aquélla que pudiera ofrecer los carteles de sus estrenos o alguna fotografía de sus más famosos montajes teatrales o cinematográficos. Exceptuando un gran número de alusiones a su obra de mayor renombre, *The Importance of Being Earnest*, y a *Salomé*, ésta última menos por su originalidad con respecto al resto de su dramaturgia que por los dibujos de Beardsley y por la serie de circunstancias externas a la misma que rodearon su primera representación, se pasaba por alto el detalle de que Wilde reunía en su dramaturgia la práctica totalidad de las convenciones teatrales de su siglo, y que anticipaba, por medio de su última gran pieza, las claves que regirían el teatro contemporáneo.

Creemos pues que las exposiciones celebradas con motivo del centenario de la muerte de Wilde dan buena cuenta del estado de la cuestión en el estudio de los orígenes y repercusión de la obra wildeana. Los más recientes estudios de su obra identifican y crean la imagen de un Wilde irreconocible cuyo polifacetismo le convierte, desde un

abanderado de la cultura gay¹, hasta el más directo precursor y adoctrinador del *punk* reivindicativo encarnado en bandas como *Sex Pistols*². Sin pretender desmentir la interdisciplinariedad y multiplicidad de interpretaciones que posibilita su obra y su vida, creemos que ambas merecen una revisión rigurosa centrada en una perspectiva menos sociológica y anclada en la actualidad, dedicada por entero a sus orígenes literarios, pues para el justo entendimiento del Wilde que la crítica actual nos muestra, anarquista, rebelde, mártir de su tiempo, y precursor de las más diversas reivindicaciones gays, es necesaria una apropiada contextualización del autor en su tiempo.

El objeto de este estudio es doble. En primer lugar, determinar el papel que jugó la absorción, asimilación y posterior reformulación de obras teatrales francesas, en la configuración de una dramaturgia propia wildeana. En segundo lugar, analizar cómo la obra dramática de Oscar Wilde refleja la evolución misma del teatro nativo inglés a finales del XIX, sumido hasta la década de 1880 y 1890, de acuerdo con la crítica teatral, en la decadencia más absoluta. Al trazar este puente inductivo entre Wilde y el teatro inglés del último cuarto de siglo, pretendemos plantear una serie de problemáticas iniciales que articulan los ejes de nuestro análisis: ¿Cuáles son las supuestas razones del declive del teatro inglés a lo largo del XIX, y qué motivos rigen su regeneración a partir de 1880? ¿Por qué no se ha estudiado hasta ahora con detalle la presencia, recepción e influencia del teatro francés en la Inglaterra del XIX? ¿En qué medida el teatro de Oscar Wilde, considerado parte integrante del *dramatic revival* del último cuarto de siglo junto a autores como Grundy, Pinero, Jones y Gilbert, constituye un ejemplo paradigmático

¹ Cf. Jonathan Dollimore. *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford. Clarendon Press. 1991 y “Different Desires: Subjectivity and Transgression in Wilde and Gide”, in *Textual Practice*. Vol. 1. n°1. 1987.pp. 48-67. Claude J. Summers. *Gay Fictions. Wilde to Stonewall. Studies in a Male Homosexual Literary Tradition*. New York. Continuum. 1990; Christopher Craft. “Alias Bunbury: Desire and Termination in *The Importance of Being Earnest*”. In *Representations*. Vol. 31. 1990. Pp. 19-46. Joseph Bristow. “Wilde, Dorian Gray, and Gross Indecency”. In *Sexual Sameness: Textual Differences in Lesbian and Gay Literature*. Joseph Bristow (Ed.). London. Routledge. 1992. Pp. 44-63.

² En su libro *Wilde Style*, Neil Sammells define a Wilde como “a pop-cultural icon, a multiform signifier of youth, rebelliousness, individualism, sexual freedom, modernity.” (p. 117). A partir de esta afirmación resultante de su interpretación del dandismo wildeano, el autor, a lo largo del último capítulo –titulado “From Baudelaire to Bowie”– relaciona al dramaturgo con toda una serie de grupos musicales de *rock* entre los que destacan Rolling Stones, David Bowie, Jim Morrison y Sex Pistols. Neil Sammells. *Wilde Style. The Plays and Prose of Oscar Wilde*. Harlow. Longman. 2000.

de la asimilación de obras, autores y técnicas teatrales franceses? ¿Qué papel jugó la absorción, y reformulación artística inglesa de las técnicas y temáticas francesas, en la fundamentación de un teatro nativo de calidad? Y, finalmente, ¿en qué medida el influjo francés en la obra de Wilde anticipa el desarrollo del teatro cómico británico del siglo XX?

Para esclarecer, sin tratar de proporcionar un respuesta categórica, todas estas preguntas, nuestro estudio se articula en un doble eje. En primer lugar, el análisis del teatro inglés a finales del XIX, de la presencia, influencia y recepción del teatro francés. Curiosamente para nuestros intereses, en la totalidad de los manuales de Historia de la Literatura Dramática consultados, observamos referencias disgregadas a la influencia de autores franceses en dramaturgos británicos, pero la influencia del teatro francés, como también es el caso de la ópera italiana y los dramaturgos alemanes del XIX, siguen sin merecer un estudio aparte, detallado y conciso, sobre la repercusión que protagonizaron en el drama nativo. Este silenciamiento indebido, justificado a menudo mediante el recurso a la presunta nefasta calidad dramática, es significativo de un acercamiento crítico obsoleto que este trabajo pretende cuestionar, al tiempo que rehabilitar y hacer justicia a toda una serie de nombres que cimentaron el puente entre dos periodos dramáticos de esplendor –la comedia de principios del XVIII y finales del XIX-, y dos tradiciones teatrales.

Esta investigación, que constituye la primera parte de nuestro estudio, exigía una tarea de profundización en el panorama dramático inglés a lo largo de todo el siglo. Si bien aparentemente este primer capítulo posee un formato metodológico historiográfico, su esencia es radicalmente interpretativa. La revisión del concepto de degeneración del teatro inglés del XIX ha sido llevada a cabo, aunque en limitadas ocasiones dada la unanimidad de la crítica, por escasos autores. En este sentido, los trabajos a lo largo del siglo XX de críticos como George Rowell y Michael R. Booth, y en el XIX, por el crítico teatral William Archer, sirven de punto de partida del cuestionamiento de la decadencia teatral inglesa. Aplicando metodologías de estudio

más cercanas a la sociología teatral que al simple análisis estilístico, sus ensayos manifiestan una interpretación del hecho dramático en tanto que género de masas como un fenómeno únicamente comparable, a lo largo de la historia dramática, a la Atenas de Pericles, y sugieren la reorientación de la crítica académica literaria tradicional en lo concerniente a los géneros populares, coincidiendo con J. M. Thomasseau en su estudio del melodrama en Francia, hacia parámetros articulados menos en cuestiones estilísticas que en el impacto de los géneros en el público, y las metamorfosis interactivas entre las piezas y el gusto del auditorio.

Con todo, a pesar de este precedente de inestimable ayuda, nunca se ha estudiado la regeneración del teatro británico a partir de la influencia del teatro francés en los autores emblemas de su renacimiento. La aproximación historiográfica es así justificada en su clave esencialmente interpretativa, trascendiendo la mera recopilación y posterior organización de datos. Nuestro propósito ha sido estudiar el teatro como entidad dinámica, sometida a los cambios sociológicos, en un intento de descripción del caldo de cultivo que favoreció la implantación de las dramaturgias francesas entre el público, visión nunca hasta ahora aportada por ningún historiador teatral. A través del análisis de los géneros más populares, de la eclosión de la industria dramática, de las figuras claves del hecho teatral y de las condiciones económicas del autor dramático, pretendíamos aproximarnos a las razones de base que favorecieron la rápida implantación del teatro francés en Londres. El florecimiento de esta industria ponía en jaque la noción de Arte dramático en tanto que género literario, por cuanto *representación* se oponía a *dramaticidad*. Pretendemos resolver esta dicotomía a través, precisamente, de aquellos autores franceses e ingleses que, si bien se nutrieron de piezas consideradas tradicionalmente dramáticamente deficientes, hicieron prueba de gran originalidad en la adaptación de los presupuestos técnicos de base franceses. El modelo francés, paradigma ideal de esquema organizativo dramático que se persigue durante la última década del XIX, confirma el giro francófilo del teatro inglés observado a lo largo de décadas precedentes. La dramaturgia de Oscar Wilde constituirá el mejor exponente de la evolución teatral inglesa a partir de la influencia francesa; de la búsqueda

progresiva de un estilo propio surgido de las lecturas y puestas en escena de autores del *boulevard*. Del paso de un letargo creativo dramático, a un teatro personal y original.

El estudio de la recepción del teatro de *boulevard* francés en Gran Bretaña durante las fechas indicadas no podía obviar el análisis de la repercusión de las obras entre el público por varios motivos. El primero de ellos, apuntado ya más arriba, porque consideramos parcial todo acercamiento de carácter teórico al estudio del hecho teatral a partir de una perspectiva meramente textual, esto es, centrada en paradigmas de literariedad, que omita la aprehensión del género como espectáculo social. El análisis del público, aunque avistado de manera general, nos permite indagar en la naturaleza de los auditorios de la época y a partir de aquí, deducir y comprender mejor la naturaleza de sus reacciones frente a la persistente presencia de obras francesas. Pues es el público quien, finalmente, impone la moda y filtra los cánones expresivos de la época. En este sentido, es gracias al estudio de la recepción popular que verificaremos las razones de la presencia francesa en los escenarios ingleses. De ahí que hayamos atendido a la descripción, en un primer momento, de los géneros dramáticos más populares - melodrama y farsa principalmente-, pues el triunfo de éstos, de idénticas características tanto en Gran Bretaña como en Francia, frente a la tradición dramática tradicionalmente más elevada en verso o trágica, evidencia en primer lugar el principio rector de la presencia de una obra en los escenarios, que no es otro más que el favor del patio de butacas. En función de sus gustos e intereses, del sentido concedido al hecho teatral por éste, se desprende la presencia de unas u otras piezas en escena. Así, si el triunfo es de los géneros que mayor entretenimiento aportan, no es de extrañar la rápida introducción de obras galas, más elaboradas técnicamente en la captación de la atención del espectador. La vulgarización –o democratización, desde la abolición de los teatros oficiales ingleses- del teatro, su conversión en una industria, hace que el público, anteriormente reducido, se convierta en un factor esencial en la configuración de la puesta en escena, superando a los parámetros de literariedad, y convirtiéndose en la radiografía social de la época que nos permite comprender mejor los paradigmas y

presupuestos culturales que sirvieron de base operativa para los procedimientos de subversión estudiados en los capítulos siguientes en la obra de Wilde.

El estudio de la recepción había de tratar obligatoriamente la industria teatral francesa que servía de base impulsora de un teatro de mejor calidad que aquél que servía de receptor de la misma. Detallar los autores, géneros, técnicas, compañías y espacios que servían de trampolín para las dramaturgias francesas resultaba imprescindible para una justa comprensión del fenómeno que supuso en la Inglaterra del XIX, el teatro francés. No en vano, el crítico literario francés Agustin Filon afirmaba que “nos acteurs ont, à Londres, un *home* permanent que leur a ménagé Mitchell, le libraire de Bond Street : c’est le théâtre de St. James’s. De là, ils envahissent les autres scènes.”³ Se desprende de sus palabras, que el nexo entre los dos países se cimentaba a partir no sólo de aquellos actores y compañías que se trasladaron a Londres para actuar –fue sensacional, en el sentido etimológico del término, la presencia intermitente de la Comédie Française-, o de los numerosos adaptadores, enviados por los directores de los principales teatros londinenses, a París, sino por medio de la lectura de obras originales, asequibles en su precio y disponibilidad para el reescritor *amateur* y profesional que trata de hacerse un hueco entre las principales dramaturgias. En el estudio de las principales técnicas, géneros y autores franceses de mayor repercusión tanto en Francia y Gran Bretaña, nuestra prioridad ha recaído en el análisis de un espacio que determina una dramaturgia en particular: el *théâtre de boulevard*. Como es evidente, explicitar el fenómeno en su justa medida hubiera requerido el espacio de más de una sola tesis doctoral, por lo que hemos optado por señalar las características más relevantes para con nuestro objeto de estudio. Nuestra intención en la selección del *boulevard* como espacio clave impulsor de la influencia francesa en Inglaterra es evidente si atendemos a aquellas obras y autores más adaptados y representados en Londres, y más aún dado que la relación de Wilde con su tiempo no podía obviar la referencia al escenario en el que se insertaban y por el que se definían las obras dramáticas francesas que articulan este estudio comparativo. Aunque excesivamente breve si atendemos a la heteroclicidad de

³ Augustin Filon. *Le Théâtre Anglais. Hier, Aujourd’hui, Demain*. Paris. Calmann-Lévy. 1896. P. 41.

un espacio y de un género que se extiende hasta nuestros días, este capítulo tiene por objetivo apuntar las convenciones dramáticas del momento, que más tarde serán aplicadas por los autores estudiados. Tras una primera explicitación de la conexión del espacio físico que sirve de marco a los principales teatros, y la estética del *boulevard*, trazaremos rápidamente las líneas cronológicas generales de los géneros y principales autores. Hemos focalizado el análisis en el estudio del melodrama, el *vaudeville* y la opereta, frente a otros géneros de innegable éxito en París y en Londres, como la pantomima, o la *extravaganza*. Esta selección responde a dos razones esenciales, que son el éxito innegable del que disfrutaron los tres géneros entre el público de su tiempo a ambos lados del canal, y la constatación de fórmulas recurrentes propias en la dramaturgia wildeana⁴. Para extraer justamente la presencia de sus convenciones en las cuatro comedias de sociedad que sirven de *corpus* a este estudio, atenderemos tanto al análisis de ambos géneros desde un punto de vista sincrónico como diacrónico, esto es, destacando las principales variantes aducidas a lo largo de un eje temporal delimitado por el comienzo y final del siglo XIX. Esta descripción se centrará principalmente en las claves del género, antes que en un estudio profundizado de los autores y las piezas que lo componen. Esto se debe a que el estudio comparado entre obras se reserva para los capítulos siguientes.

No es éste, como vemos, un trabajo dedicado en su primera parte al rastreo de la presencia cultural francesa –en tanto que conjunto de manifestaciones sociológicas, culturales, filosóficas y políticas- Gran Bretaña⁵. Nos hemos ceñido en este sentido a la presencia teatral francesa en Inglaterra, de la que se desprenden indudablemente posicionamientos culturales ulteriores. En este mismo sentido, hemos restringido el estudio de la recepción a Londres. Esta particularización responde a diferentes motivos.

⁴ El estudio del género de la opereta responde, más que a un intento de definir una de las posibles fuentes de inspiración de Wilde en sus dramas, a una descripción fiel de los géneros teatrales predominantes en el *boulevard*. Así, aunque sea evidente su escasa, si no nula, repercusión en la dramaturgia wildeana, consideramos obligatorio mencionar brevemente sus características y autores principales, junto a las del melodrama popular y el *vaudeville*.

⁵ Para ello, cf. el excelente trabajo, aunque excesivamente sucintos en su tratamiento de la cuestión teatral, de E. Starkie, *From Gautier to Eliot; The Influence of France on English Literature: 1851-1939*. London. Hutchinson. 1960.

El primero, más evidente, porque el objetivo de un trabajo de investigación de esta características nos obligaba a acotar nuestro objeto de estudio. Profunda y compleja ya en el rastreo de los autores y obras francesas representados en Londres, así como de la recepción crítica de la misma en los periódicos de la capital, extender nuestra investigación al resto de la geografía británica hubiera rebasado el marco de la tesis doctoral. La segunda razón se deduce de la primera. La ingente actividad dramática de la capital, supera con creces la de cualquier ciudad de provincias, y si bien es cierto que prácticamente la totalidad de los dramaturgos y directores de los teatros trasladan sus éxitos al resto de ciudades con el fin de amortizar las piezas puestas en escena, no lo es menos que, en este sentido, las principales capitales de provincia como Manchester, Birmingham, Liverpool o Sheffield, que desde mediados del XVIII han demostrado un desarrollo urbano considerable, reproducen, en menor medida, la experiencia londinense. Thorndyke sostiene en este sentido que “in a lesser degree each provincial city repeated the experience of London”⁶. El desarrollo de las comunicaciones, tanto físicas –la industria ferroviaria experimenta un auge sin precedentes a lo largo de todo el siglo relativizando la distancia física-, como informativas –mediante la difusión de periódicos de tirada nacional- dan fin al aislacionismo provinciano, acercando la experiencia de la capital al resto de la geografía británica. En palabras de Michael R. Booth:

The development of national newspapers and the perfection of the railway system destroyed much of the individual life of the provincial towns. More and more social events, including the theatre, tended to be focused on the London season. The seasonal visits by leading actors to the local stock companies ceased, thus depriving the stock companies of a source of their income and the towns themselves of a fashionable local event. Local and national newspapers, fed by the electric telegraph and telephone and reinforced by magazines and periodicals emanating from London, brought the latest criticisms and theatrical gossip from the capital to the remotest parts of the country, creating a greater demand to see the London productions in all their glory. This demand could now be met by the greater facility for travel. As a result, two major changes were brought about in the organization of the theatre: the growth of the long-run system in the

⁶ Ashley H. Thorndyke. *English Comedy*. New York. The Macmillan Company. 1929. P. 507.

Introducción general

London theatres and the development of the touring system in the provinces. Not only had the population of the metropolis increased vastly since the earlier years of the century, but the omnibus and improvements in street lighting made it possible for suburban dweller to travel within the city in safety and comfort. The railways too made it easier for the provincial public to visit London theatres. The London theatres could therefore count on running their plays for extended periods with consequent opportunities for greater profits. The facilities that the railways offered for carrying bulky scenic equipment made possible subsequent tours of the provinces. To house the elaborate equipments of the tours, new theatres arose in the provinces. By 1880 the provincial stock companies were in the process of dissolution, and with their disappearance the stage lost an invaluable training ground for its actors.⁷

La tesis plantea, así, una metodología inductiva, por la que el estado de la cuestión teatral en Londres es, en tanto que epicentro político y cultural, igualmente aplicable al resto del país. De ahí el título de nuestro trabajo y el uso reiterado equivalente de Inglaterra y Gran Bretaña.

Acotar Londres como espacio de la recepción exigía analizar las vías de introducción del teatro francés en ese espacio físico. Como veíamos más arriba, los géneros y las técnicas se divulgan en virtud de dos grandes vectores de influencia: por un lado, las *troupes* de actores franceses contratadas por los directores de las salas inglesas, y las adaptaciones, traducciones y plagios de originales franceses realizados por dramaturgos británicos. En el primero de los dos casos, nos hemos ceñido al análisis de la Comédie Française, y sus sucesivos desplazamientos a Londres durante el último cuarto de siglo. La razón es evidente si atendemos a las reseñas periodísticas descriptoras de la recepción de la compañía en Londres, y a la biografía de Wilde. A pesar de la repetida contratación de compañías francesas en las diferentes salas londinenses, la fascinación producida por los actores de la Comédie entre los dramaturgos y actores británicos supera la de cualquier otro acontecimiento de características similares. La propia dramaturgia de Wilde refleja este interés exacerbado

⁷ Michael R. Booth, *et alii*. *The Revels History of Drama in English*. Vols. VI, “1750-1880”, y VII, “1880 to the Present Day”. London. Methuen. 1978. Vol VII. P. 7.

en la figura de Sarah Bernhardt, para quién el irlandés concebiría su *Salomé*. Nos hemos centrado así en la diferencia interpretativa planteada por los actores franceses de la Comédie en relación con sus homólogos nativos, sin pretender hacer extensible este análisis a las diferentes escuelas de actores galos que recorrieron la geografía inglesa⁸, ni pretender llevar a cabo un análisis de la puesta en escena ni de la praxis interpretativa teatral. Se trata, por el contrario, de una reflexión sobre la filosofía compositiva, una estética de la creación dramática a partir del comparatismo. De igual modo, el estudio de las obras representadas por la *troupe* se justifica, a pesar de constituir un repertorio de difícil acceso -tan periclitado como se nos antoja hoy en día su modo de actuar y sus producciones-, y de contar con un espacio de representación escindido del resto de autores de *boulevard*, en la medida en que incluyen un gran número de dramaturgos como Scribe, Sardou, Augier o Dumas *fils* reformadores de la escena francesa y presentes en la obra dramática de Oscar Wilde.

La Comédie constituye uno de los dos vectores fundamentales de conocimiento de autores franceses para los dramaturgos ingleses. Evidentemente, el vector restante son las adaptaciones teatrales de originales franceses, estudiadas desde la estética de la reformulación como de la recepción. No podíamos concluir el análisis dedicado a la repercusión del *théâtre de boulevard* en las salas londinenses omitiendo un estudio profundizado de las técnicas empleadas por los inauguradores de la puesta en escena moderna, Scribe y Sardou. Consideramos capital el análisis detallado de la génesis de la *pièce bien faite* por marcar el desarrollo dramático inglés durante el siglo XIX, que desemboca en la dramaturgia wildeana. Por ello atenderemos en un primer momento a la descripción escénica y temática de la técnica según la formulación de Scribe y de su sucesor Sardou, para, en segundo lugar, reseñar las principales traducciones y adaptaciones realizadas para los escenarios británicos. Realizar un estudio detallado del papel de la adaptación en el desarrollo y regeneración del teatro inglés del siglo XIX resultaba una tarea imprescindible por diversas razones. En primer lugar, para

⁸ Sobre la influencia de eminentes actores franceses sobre la profesión inglesa, cf. Alan S. Downer, "Players and Painted Stage". *Publications of the Modern Language Association of America*. LXI. 1946. Pp. 522-576.

evidenciar que la tarea del adaptador está intrínsecamente ligada a la del dramaturgo. Las fronteras entre el texto original y el texto adaptado, en la medida en que ambos surgen como resultado de una tensión intertextual entre hipotextos e hipertextos, se difumina progresivamente. La noción de originalidad creativa, concebida como acto de creación primero, independiente de argumentos anteriores, constituye ya en su formulación misma una suerte de utopía, tal y como numerosos teóricos de la literatura del siglo XX han demostrado, refiriéndose a términos como intertextualidad o parodia, para definir el ejercicio compositivo⁹. Las adaptaciones teatrales del siglo XIX refrendan esta tesis a través de piezas situadas en una encrucijada entre producciones personales y repeticiones, copias, traducciones e imitaciones de otras. El adaptador inglés, en la medida en que se apropia del texto y lo reescribe aplicando un mayor o menor grado de fidelidad y de creatividad, se erige en tanto que dramaturgo, olvidando su función anterior primigenia de mero vehículo transmisor de una obra de una lengua, cultura, o género, a otro.

En este sentido, la tarea adaptativa contribuye enormemente a la introducción del teatro francés en Gran Bretaña. Pero ante todo, en la medida en que el adaptador asimila progresivamente una serie de técnicas puestas en práctica en los textos adaptados, implica un conocimiento del hecho teatral desde el punto de vista de la composición textual y escénica, que posteriormente se percibirá en las piezas nativas consideradas originales de aquellos autores artífices del llamado *dramatic revival* de la última década del siglo. Así, Wilde, junto a Arthur Wing Pinero, Sir Arthur Jones, Sydney Grundy, W. S. Gilbert e incluso George Bernard Shaw –gran detractor de la técnica de la *pièce bien-faite* en Gran Bretaña, a pesar de compartir numerosos presupuestos teóricos con Alexandre Dumas *filis* relativos a la función del hecho teatral en la sociedad, tal y como evidencian sus *Prefaces*, auténticas *pièces à thèse*-, esto es, los autores más representativos de la regeneración del arte dramático en Gran Bretaña, forjan sus dramaturgias en la reelaboración de originales franceses, bien a través de una

⁹ Cf. M. Bakhtine. *Poétique de Dostoïevski*. Paris. Seuil. 1963/1970 ; M. Bakhtine. *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris. Gallimard. 1975 ; Gérard Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil. Paris. 1982 ; Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*. London. Methuen. 1985.

formación directa como adaptadores –como es el caso de Grundy-, bien como reescritores en mayor o menor grado conscientes de la asimilación de estereotipos y situaciones popularizados en las *comédies-vaudevilles* del *boulevard*.

La estructuración del capítulo dedicado a las adaptaciones teatrales inglesas pretende dar cuenta detallada de todos los factores que justificaron su popularización, así como las consecuencias derivadas de las mismas. De ahí que el estudio comience repasando las condiciones económicas del autor dramático, y su progresiva erección en tanto que autor literario, escindido del estigma de infraliteratura tradicionalmente asociado al género a lo largo del siglo XIX, en comparación con sus rivales más nobles, la lírica y la novela. La paulatina constitución del autor dramático como Artista coincide con toda una serie de reivindicaciones legales que atribuyen a su producción una entidad literaria pareja a la del resto de los géneros, limitando en consecuencia los riesgos de piratería y de adaptación ilegal de sus obras. Este marco legal es resultado, a su vez, de una nueva estimación del hecho teatral, de modo que texto, autor y representación quedan entrelazados en su revaloración social y *legal*, evidenciando la regeneración del género.

En un segundo momento, nos detendremos en el estudio detallado de las adaptaciones en relación con sus originales, con el fin de observar, de manera sucinta, las diferentes técnicas empleadas por los adaptadores en su reelaboración de los textos franceses. Creemos que las metamorfosis del texto adaptado son producto tanto de la voluntad creativa del autor cuanto de su sumisión a los imperativos del *manager* teatral, del censor, y del público. Así pues, observaremos la factura de un número determinado de obras en relación con estas cuestiones, con el fin de desgranar los rasgos del adaptador y de su personalidad en la pieza recreada. Evidentemente, nuestro análisis habrá de limitarse únicamente a la confrontación puramente textual de los textos dramáticos. Dada la imposibilidad de obtener material gráfico de la puesta en escena, el estudio comparado deberá acotarse en términos de análisis lingüístico. Subrayamos este aspecto pues creemos que considerar la adaptación teatral como un simple ejercicio de

copia textual supondría una percepción excesivamente ingenua de la misma. La copia, imitación o plagio de originales se llevaba a cabo tanto desde el punto de vista del texto –a menudo trasladado al *manager* por medio de copistas-, pero también desde la perspectiva de la praxis y de la puesta en escena. Los montajes, los decorados, los estilos interpretativos, la kinésica y proxémica de los actores también eran plagiados, pues el profesional de la escena no ignoraba que una representación de éxito en París obedecía tanto a un texto de excelente calidad, cuanto a una *mise en scène* adecuada. De ahí los sucesivos desplazamientos de *troupes* de actores-empresarios a París, con el fin de visualizar representaciones. Sin embargo, en la medida en que la *performance* teatral ha sido un aspecto revalorizado como entidad inherente al género únicamente a partir del desarrollo desde la segunda mitad del siglo XX, de materias como la semiótica teatral, todos estos aspectos permanecen en la sombra en lo referente a la crítica dramática, y habrán de ser reservados para posteriores trabajos de investigación.

Con el fin de no ceñirnos al punto de vista del adaptador inglés del XIX, cuyos principales representantes son descritos en breves datos biográficos relacionados con su tarea en la inserción de ciertos géneros franceses, y de ampliar la perspectiva de la adaptación a aquél que la lleva a cabo sobre los escenarios, es decir, el actor, en un último momento analizaremos la tarea de recreación de los originales franceses a través de las memorias dramáticas de la principal *troupe* de actores ingleses del último cuarto del XIX, el matrimonio Bancroft. A través de sus montajes de piezas de Victorien Sardou, corroboraremos las tesis avanzadas anteriormente, además de asistir a la opinión de los profesionales de la escena, con relación a la necesidad de la adaptación de originales franceses, como única fuente de éxito de sobre los escenarios.

Finalmente, concluiremos este tercer capítulo analizando la recepción crítica de las obras francesas en Gran Bretaña, a través de una estructuración que pretende trascender el binomio tesis-antítesis, detallando numerosas contradicciones de críticos y reformadores del teatro inglés. Con este estudio cerraremos la primera parte de nuestro trabajo, dedicado a la interacción teatral entre ambos países, esperando haber descrito

correctamente la demarcación literaria británica que sirvió de directriz dramática a las *society comedies* de Oscar Wilde.

La segunda parte de la tesis pretende ilustrar, a través de la dramaturgia de Oscar Wilde, la influencia teatral francesa en los escenarios británicos, con el fin de establecer una suerte de ejemplo paradigmático de la influencia, absorción, y posterior reformulación original de las técnicas, personajes, y situaciones extraídas de piezas parisinas. Entendemos por ejemplo paradigmático el modelo dramático representativo de toda una época, perceptible tanto en la evolución del género teatral a lo largo del siglo, cuanto de las dramaturgias individuales de los autores del último cuarto de siglo. De ahí la selección de las fechas que acotan nuestro marco de estudio. El periodo enmarcado entre 1880 -fecha que inicia un periodo de asentamiento de Wilde en Londres, así como toda una serie de sucesivos contactos con las letras francesas a través de numerosos viajes a París, por otra parte iniciados ya en su juventud- y 1895 –fecha de estreno de su última comedia de sociedad, *The Importance of Being Earnest*, analizada en este trabajo-, responde a una selección biográfica de la dramaturgia wildeana, pero también, manifiesta el periodo en el que el teatro inglés reivindica su regeneración. La obra dramática del irlandés servirá por lo tanto de paralelismo inductivo del género en Gran Bretaña. Con todo, este marco temporal es el punto culminante de una evolución, y por lo tanto, nuestro análisis no podrá dejar de contemplar aquellas obras, géneros y autores que sirvieron de caldo de cultivo previo para la eclosión de ese *dramatic revival* que tuvo lugar en el último cuarto de siglo.

En tanto que ejemplo paradigmático de la influencia y recepción del teatro de *boulevard* francés en Gran Bretaña, la dramaturgia de Oscar Wilde había de ser analizada desde una perspectiva comparatista detallada, que no sólo se centrara en las similitudes para con aquellas piezas que sirvieron al autor de precedentes dramáticos, sino desglosando la originalidad que a las mismas aportaba la subjetividad del autor. Destacar la influencia y subversión con respecto a las piezas francesas constituye la labor más reveladora del tratamiento personal de las fuentes. La reseña publicada en *The*

Athenaeum, a raíz del estreno de *Lady Windermere's Fan*, evidencia la vuelta de tuerca dada por el irlandés a los arquetipos dramáticos que se erigen en una suerte de *establishment* dramático, a pesar de que tal subversión no sea acogida favorablemente por el crítico, que la interpreta, en un ejemplo más del involucionismo de la crítica teatral británica del XIX, como un síntoma evidente de empobrecimiento de la obra: “in his new comedy, Mr Wilde shows himself a revolutionary and an iconoclast. Deriding and upsetting stage traditions, he makes sport with the fragments of the idols he has thrown into the dust. Sufficient success attends his experiment to commend it to some to whom innovation is not necessarily gain.”¹⁰

Argumentos que refrendan la influencia teatral francesa en la dramaturgia wildeana abundan a lo largo de la crítica periodística contemporánea al autor. Sin duda, el argumento más revelador, a la par que indicativo de la orientación metodológica que seguiremos, es aquél hallado en las memorias autobiográficas del matrimonio de actores Bancroft, en el que relatan una conversación mantenida entre el dramaturgo y Marie Wilton –Lady Bancroft–, a propósito de las múltiples similitudes dramáticas evidentes entre sus obras y las de Scribe. La anécdota resulta curiosa por cuanto Wilde en ningún momento niega la imitación del francés, aceptándola irónicamente y atribuyéndola a la ignorancia del espectador. Squire Bancroft narra la conversación entre su esposa y el dramaturgo surgida en torno al estreno de su primera comedia de sociedad:

My first meeting with Oscar Wilde was at Oxford. He had recently “come down”, but was visiting a friend there. His appearance suggested to me that he might have prompted Disraeli to write these words, they seemed so accurately to apply to the once spoiled darling: “The affectations of youth should be viewed leniently; every man has a right to be conceited until he is successful”.

I think the best plays from his pen were *Lady Windermere's Fan* and *The Importance of Being Earnest*. He was talking with us about one of his comedies, just produced, when my wife remarked that the leading situation rather reminded her of the

¹⁰ *The Athenaeum*, 27 de febrero de 1892.

great scene in a play by Scribe, to which Wilde unblushingly replied: "Taken bodily from it, dear lady. Why not? Nobody reads nowadays."¹¹

Si bien, como veremos a lo largo de nuestro trabajo, Wilde negó en múltiples ocasiones la influencia de ningún autor francés, en este caso su afirmación desvela su proceder compositivo. La aseveración de Wilde confirma que la imitación, copia, o inspiración en originales franceses es evidente, pero además, la respuesta del irlandés revela un indicio ulterior que nos permite ampliar el espectro de piezas conocidas por el autor: el texto escrito. Su categórica afirmación a propósito de la escasez del hábito de la lectura, en un primer momento, podría ser interpretada apresuradamente con relación a sus producciones, sugiriendo con ello, la imposibilidad de que el público relacionara su obra con la del dramaturgo francés. Una segunda lectura, más detenida, entronca con la perspectiva comparatista de nuestro estudio: los diferentes espacios interrelativos entre el irlandés y el teatro francés. Una de las principales dificultades que presenta este trabajo reside en la localización de piezas que pudieran haber servido de influencia al autor, a partir de su conocimiento previo de las mismas. De ahí que, principalmente, nos hayamos servido de un corpus de obras francesas, bien popularizados en París durante los años que Wilde visitó la capital francesa, bien de éxito en Londres tras sus adaptaciones inglesas o popularizadas por la Comédie Française a raíz de sus sucesivos desplazamientos. Sin embargo, el aserto wildeano corrobora una perspectiva inspirativa adicional, de difícil probatura, pero no menos cierta: la lectura de obras francesas. Independientemente de su puesta en escena, y dada la francofilia del dramaturgo, Wilde tuvo acceso a toda una serie de lecturas de piezas publicadas en Francia y en Inglaterra, que más tarde reflejaría en sus composiciones. La afirmación, bajo esta perspectiva, adopta un prisma diferente. Wilde, al aseverar con rotundidad la inexistencia de un público lector, capaz de detectar y de relacionar las situaciones presentes en sus producciones con los originales franceses que le sirvieron de inspiración, entraría a formar parte de todos aquellos autores y adaptadores estudiados en la primera parte de nuestro análisis que, bajo diversos pretextos, anulaban la autoría del original

¹¹Marie Effie Bancroft, Lady; Bancroft, Sir Squire. *Empty chairs*. London. John Murray. 1925. Pp. 112-113.

reemplazándola por la propia. La perspectiva de un Wilde mero adaptador de piezas francesas, impensable dado el lugar que ocupa el autor, por su originalidad discursiva, entre las Letras inglesas, merece ser revisada, con el fin de desgranar en su justa medida el papel que jugaron sus contemporáneos en la elaboración de sus piezas, así como para revelar un procedimiento creativo común a toda una época.

Dicha tarea ha sido realizada, de acuerdo con nuestro conocimiento del estado de la cuestión, por escasos autores. Si exceptuamos el profundo trabajo realizado en 1990 por el profesor Powell¹², destinado a enmarcar la producción dramática wildeana en el contexto de las producciones teatrales contemporáneas a su tiempo, una evidente labor arqueológica que sitúa su obra como el resultado de diversas dramaturgias anteriores francesas y británicas, el resto de estudios consultados resultan parciales cuando no excesivamente superficiales en lo concerniente a la influencia y subversión ejercida por los géneros populares franceses en las comedias de sociedad de Wilde. Ciertamente la totalidad de la crítica académica reseña la presencia de dramaturgos franceses en la obra dramática, poética, narrativa y ensayística del irlandés, pero en la mayoría de los casos tales autores son meramente citados o aludidos de manera general e imprecisa, sin ser objeto de un estudio detallado de las similitudes, paralelismos, influencias, calcos o préstamos existentes entre sus obras y la producción wildeana. Nombres como Sardou o Scribe, y títulos del *boulevard* como *Le fils Naturel* o *Francillon* de Alexandre Dumas *filis*, son recurrentes en los manuales, sin ser seguidos de un análisis comparativo elaborado que discierna claramente los nexos de conexión y las diferencias entre las piezas francesas e inglesas.

Aún con todo, un reducido número de estudiosos ha emprendido la tarea de indagar en los orígenes de franceses en la obra de Oscar Wilde. Sin pretender detenernos en esta introducción en cada uno de ellos, debemos mencionar el innegable valor de las líneas de investigación iniciadas durante la primera mitad del siglo anterior

¹² Kerry Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890's*. Cambridge. Cambridge University Press. 1990.

por Kelper Hartley¹³ y Stanley Schwarz¹⁴ a partir de una perspectiva comparatista de personajes, situaciones, parlamentos y citas similares entre ciertos autores franceses y la obra wildeana. En ambos casos, los autores incidían particularmente en la innegable deuda contraída por el irlandés con respecto a la temática y carpintería teatral de los dramas de Dumas *filis*, Scribe y Sardou. Tal terna dramática no puede ser pasada por alto si atendemos a la evolución posterior de las formas teatrales contemporáneas. Indudablemente, en los dos últimos autores reside el germen del teatro francés e inglés del siglo XIX, tanto en su vertiente dramática como cómica, a partir de la formulación de la *pièce bien faite* exportada mediante traducciones y adaptaciones a diversos escenarios extranjeros. Los estudios de Hartley y Schwarz sirvieron de base para diversos trabajos articulados en investigaciones orientadas igualmente hacia el desenmascaramiento de las influencias francesas ya fuera desde un punto de vista comparatista como biográfico. La primera perspectiva se ilustra con los ensayos de Mikhail¹⁵ y Raafat¹⁶ -éste último, aunque excesivamente superficial en lo concerniente al estudio de la repercusión de las técnicas dramáticas utilizadas por estos autores en la obra de Wilde, resulta de indudable valor por la investigación realizada en torno a las traducciones y adaptaciones de las *comédies-vaudevilles* de Scribe y Sardou por autores ingleses y su traslación en la dramaturgia de Arthur Wing Pinero y Henry Arthur Jones centrados en las interconexiones existentes entre el teatro francés y británico de finales del XIX. El enfoque biográfico está presente en los ensayos de Eileen Souffrin¹⁷ y H.P.Clive¹⁸, en ambos casos orientado hacia la corrección de ciertos datos relacionados con la estancia de Wilde en París, y su amistad con el poeta francés Stéphane Mallarmé.

¹³ Kelper Hartley. *Oscar Wilde. L'Influence Française dans son Œuvre*. Paris. Librairie du Recueil Sirey. 1935.

¹⁴ H. S. Schwarz. "The Influence of Dumas *filis* on Oscar Wilde". *The French Review*. Vol. VII. November 1933. Pp. 5-25.

¹⁵ E. H. Mikhail. "The French Influences on Oscar Wilde's Comedies". *Revue de Littérature Comparée*. N° 42. 1968. Pp. 220-233.

¹⁶ Zeinab Raafat. *The Influence of Scribe and Sardou upon English Dramatists in the 19th century, with Special Reference to Pinero, Jones, and Wilde*. Tesis doctoral defendida en la University of London. 1970.

¹⁷ Souffrin, Eileen. "La Rencontre de Wilde et Mallarmé". *Revue de Littérature Comparée*. Vol.33. 1959. Pp.529-535.

¹⁸ Clive, H.P. "Oscar Wilde first meeting with Mallarmé". *French Studies*. Vol. 24. 1970. Pp. 145-149.

De carácter más general son las propuestas emprendidas por Cook¹⁹ o Merle²⁰, el primero de ellos limitando su campo de análisis a los orígenes franceses de *The Picture of Dorian Gray*, y en el caso del segundo, a la comparación exclusiva de algunos textos de Dumas *fiils* con escenas pertenecientes a las comedias de sociedad wildeanas, enmarcada en un trabajo descriptor de la vida y obra del autor. En cualquier caso, todos estos estudios evidencian un esfuerzo no sólo por situar exactamente la obra wildeana en su contexto, sino por establecer un nexo indisociable entre las fórmulas teatrales exhibidas en los escenarios franceses y británicos del siglo XIX, una innegable interdependencia entre textos y autores que se remonta a la presencia e influencia de Molière y de la farsa francesa en la *Restoration Comedy* del siglo XVII. El trabajo que aquí presentamos, se deriva de un análisis profundo de todos estos estudios, y de la necesidad de aplicar una dosis de homogeneidad a tan variadas perspectivas.

La segunda parte de nuestro trabajo tiene por lo tanto el objetivo de realizar un estudio de la influencia del teatro francés del siglo XIX sobre la dramaturgia de Oscar Wilde. Dado que el espectro dramático francés de este siglo comprendía un número excesivamente elevado de obras carente en sí solo de coherencia, nos hemos ceñido principalmente a las piezas puestas en escena en las diversas salas conformantes del llamado *Théâtre de Boulevard*. Esta selección respondía a dos criterios operativos: en primer lugar, nos permitía delimitar el abanico teatral a un siglo concreto y, si no a un género propio, a un espacio temático –el *boulevard*- definitorio de las piezas representadas, y de gran éxito sobre los escenarios ingleses, tal y como la primera parte del estudio destacaba. Además, el *boulevard* constituye una suerte de arquetipo teatral a partir del cual el dramaturgo desarrollará su propia investigación dramática. La prensa teatral inglesa confirma esta tesis definiendo a autores como Augier, Dumas *fiils*,

¹⁹ Cook, H. L. "French Sources of Wilde's Picture of Dorian Gray". *The Romanic Review*. Vol. 19. 1928. Pp. 25-34.

²⁰ Merle, Robert. *Oscar Wilde*. Paris. Librairie Académique Perrin. 1984. Señalamos igualmente la relevancia de los estudios comparativos siguientes, por cuanto han ayudado a ampliar la perspectiva de la investigación: Zeinab raafat. "The Literary Indebtedness of Wilde's *Salomé* to Sardou's *Theodora*". *Revue de Littérature Comparée*. Nº3. 1966. pp. 453-466; E. Starkie. *From Gautier to Eliot; The Influence of France on English Literature: 1851-1939*. London. Hutchinson. 1960; S. Stanton. *English Drama and the French Well-Made Play*. Columbia University. 1955.

Meilhac y Halévy o Labiche en tanto que patriarcas de las Letras francesas. Así, a propósito de un *revival* del éxito de Meilhac y Halvéy, *Frou-frou*, el once de julio de 1892 en el Royal Opera House, el *Era* publicaba

Nothing is more interesting than to look back upon the period covered by one's own memory, and to see how, as the years have gone by, certain works have stood untouched by the constant change of fashion and growth of opinion, and have come at length to the position of undisputed masterpieces. A generation is generally reckoned at 30 years or so; and the generation now passing away is that which includes the latter half of one of the most brilliant periods of dramatic literature that the world has known. The second period of French ascendancy, more interesting to most Englishmen than even the first, wherein Molière and Corneille and Racine held their sway. And of the plays of this last 30 years there are three classes in which one may almost say that all but two of the undisputed masterpieces are comprised. The remarkable plays of Sardou are very like masterpieces – some of them- but the epithet “undisputed” has never been theirs. Our three classes are the comedies of Augier, the social studies of Dumas *fils*, and certain unrivalled farces by Labiche and others ...²¹

El segundo criterio atendía a la unidad de significado que pretendemos imprimir a nuestro trabajo. La dramaturgia wildeana evidencia la indudable influencia de presupuestos teatrales inaugurados por el teatro francés precedente, exportados, debido a su éxito, a Gran Bretaña. Resulta indispensable por lo tanto, para una justa comprensión de la teatralidad de Wilde, remontarse a sus orígenes compositivos, no tanto en un intento de desgajar la originalidad de sus producciones, cuanto con el fin de vislumbrar su proceder creativo. *Influencia* se reúne en este aspecto con *subversión*. La metodología compositiva del irlandés, tal y como se desprende de sus escritos teóricos, es indisociable de la tradición anterior que le da origen, por el proceso de reformulación de la misma que se opera en sus obras, en las que el autor moldea la norma a partir de su propia subjetividad. El sentido de copia o de imitación se diluye aquí a favor de crítica y de estilo, conceptos que rigen su pensamiento estético y la totalidad de su obra. Así pues, creemos que un estudio sincrónico de la obra wildeana, esto es, carente de un

²¹ *Era*, 16 de julio de 1892.

análisis profundo de las vinculaciones de su obra con el *establishment* literario que le da vida, no sería más que un intento parcial por dilucidar su significado. Sin pretender caer en el tópico de la crítica literaria marxista, creemos que ignorar los orígenes literarios y dramáticos de Wilde significaría una comprensión del autor aislado de un contexto que ejerce una notable influencia en sus creaciones, hasta el punto de no existir más que en relación con ella. Veremos cómo la obra wildeana, incluso sus propuestas más arriesgadas –por aparentar estar desgajadas del contexto literario inmediato- entre las que destaca *Salomé*, proceden directamente de un análisis de su tiempo como punto de partida, cobrando significado y trascendiendo su margen con el proceso de reescritura llevado a cabo por el autor. *Influencia y subversión* se reúnen en un binomio complementario exento de cualquier orden sistemático de prioridades, pues ambas representan intentos recíprocos para el estilo del autor en su intento de crear la forma artística. Nuestro trabajo se presenta, por lo tanto, como un punto de referencia inicial para posteriores estudios sobre las transformaciones expresadas por Wilde sobre su tiempo.

En este sentido, la delimitación del corpus dramático a un teatro eminentemente popular como es el *boulevard* resulta de la integración de nuestro estudio en la línea de investigación desarrollada por el profesor Julio Leal sobre los géneros teatrales considerados “menores” por la crítica académica tradicional, tanto desde una perspectiva sincrónica como histórica, que dilucide su innegable repercusión en géneros de mayor renombre, y en consecuencia, su rehabilitación como formas espectaculares mayores. Creemos que el *théâtre de boulevard*, por su marginalidad con respecto a los teatros oficiales, escenarios del canon clásico burgués, y sobre todo, al tratarse de un teatro de extremos basculante entre la catarsis lacrimógena y la sublimación cómica, por su éxito entre las capas sociales más populares, sirve de radiografía exacta de una sociedad cambiante, y ejerce de descriptor de una historia literaria y social de una época. Precisamente, esa indisolubilidad entre público, autor y espectáculo, sirve de base escénica y compositiva a las comedias de sociedad wildeanas.

La segunda parte de nuestro trabajo se divide en tres grandes apartados que tienen por fin dar cuenta de la estética compositiva de Wilde; su relación biográfica con Francia; y las conexiones textuales, imitativas y originales, de su obra con autores franceses.

Con este fin, el primer epígrafe de la segunda parte de nuestro trabajo sirve de marco teórico para nuestra reflexión. A través del análisis de un texto capital para la comprensión de la estética wildeana, y aún más del principio compositivo que rige su obra, esbozaremos una teoría conceptualizadora del artista en relación con la obra creada. Consideramos este capítulo indispensable en todo análisis que, con cierta exhaustividad, pretenda rastrear los orígenes dramáticos wildeanos, por reflejar los postulados dramáticos que orientan los procesos de influencia y subversión patentes en su obra. Tomando como punto de partida el diálogo pseudo-platónico *The Critic As Artist* y las múltiples lecturas de Baudelaire de las que sin duda se sirvió el irlandés, estudiaremos la originalidad de la definición del crítico como artista, la superioridad de la crítica como arte frente a la creación primera, y la noción de estilo como reformulación y refinamiento de la tradición literaria anterior. Con ello, concluiremos que el artista, según Wilde, funda su arte en el estilo, que no es sino el resultado definitivo de formas anteriores que reformula, mediante un criterio de selección y transformación, de influencia y subversión, su propia subjetividad.

Una vez establecido el marco teórico regente de la obra wildeana y de este trabajo, pasaremos, previamente al estudio de las obras, al análisis de las conexiones del autor con su tiempo y, en particular, con Francia. Nuestro propósito es destacar, a partir de referencias bibliográficas, la francofilia del autor. Dado que nuestros intereses se centran más en un aspecto en particular de su biografía que en la totalidad de ésta, el recorrido biográfico que realizaremos se centrará en aquellos momentos en los que el irlandés mantuviera más estrecha relación con el país. Para ello, dividiremos este subapartado en tres etapas diferentes, ubicadas en tres periodos de mayor intercambio cultural entre Francia y el autor, que denotarán una evolución estética tanto de su vida

como de su ficción. La primera de ellas corresponderá a 1882, durante su primera visita a París en tanto que artista de renombre. Recorreremos el cambio de estética que el nuevo escenario requería para un Wilde en búsqueda de sí mismo, y sus sucesivos intentos por integrarse en un ambiente intelectual que le definiera. Tras este primer momento, la segunda etapa se centrará en los primeros meses de 1892. Wilde vuelve a París para instalarse en tanto que autor consagrado por sus obras narrativas. Ha consolidado ciertas amistades artísticas y ha dejado de ser aquél excéntrico personaje que, a golpe de credencial, se presentaba ante los máximos representantes de los círculos literarios parisinos. Finalmente, el trayecto biográfico concluirá con su exilio voluntario en Dieppe, Berneval-sur-mer y París, donde morirá en 1900. Creemos que estos tres momentos repercuten abiertamente en su obra y en su ficción vital, por lo que todos ellos serán tratados en relación con la primera, anticipando las conexiones que, en el capítulo dedicado al análisis de las piezas, serán estudiadas.

A partir de estos dos primeros puntos, que representan el enfoque teórico y biográfico de la producción dramática de Wilde y su contexto dentro del marco de adaptaciones de obras francesas anteriores, el estudio girará en torno a los grandes ejes comunes trazados entre las obras francesas y las comedias de sociedad de Oscar Wilde. El orden seguido en el estudio es cronológico, comenzando por *Lady Windermere's Fan* (1892), seguida de *A Woman of No Importance* (1893), *An Ideal Husband* (1895) y, finalmente, *The Importance of Being Earnest* (1895). El corpus de obras escogidas para el análisis omite voluntariamente la inclusión de una de sus piezas más conocidas, tanto por su valor intrínseco como por las circunstancias que rodearon su puesta en escena, *Salomé* (1894), así como de otras –*Vera or the Nihilists* (1880), *The Duchess of Padua* (1883), *Mr. and Mrs. Daventry* (1894/1956), *A Florentine Tragedy* (1908), *La Sainte Courtisane* (1908)- sin duda esenciales para un conocimiento exhaustivo de la poética personal wildeana y de su evolución dramática. Con todo, dicha omisión responde a intereses de coherencia interna de nuestro trabajo. Creemos que el análisis de estas obras no atendería a los parámetros comparativos rectores establecidos en introducción: la influencia y la subversión del teatro de *boulevard* francés en las comedias de sociedad

de Oscar Wilde. Si bien todas estas obras presentan rasgos e influencias francesas, somos de la opinión que tales influencias no se circunscriben el contexto comparativo delimitado por el *boulevard*. Además, la mayoría de estas obras responden a obras de juventud, escalones primeros en la gestación de una dramaturgia madura, o a experimentos radicalmente innovadores disgregados del resto de una producción homogénea²². Con todo, este trabajo no obviará la presencia e importancia de estas obras en el marco general de la producción wildeana, por lo que se detallarán numerosas referencias a las mismas en relación con el resto de las piezas y el contexto francófilo.

El estudio comparado de las obras se inicia con la inserción de *Lady Windermere's Fan* dentro de la tradición melodramática del rol social de la *aventurière* en conflicto con la *prude*. Veremos cómo Wilde caracteriza psicológicamente a sus dos personajes femeninos principales, Lady Windermere y Mrs. Erlynne de acuerdo con precedentes dramáticos de Sardou –*Odette*- y de Dumas fils – *Francillon*, *L'Étrangère*- reformulados a partir de los principios teóricos sobre el individualismo como fuente de superación personal, establecidos en torno a una conceptualización estética preponderante sobre la ética, definidos en su ensayo *The Soul of Man Under Socialism*. Wilde desgrana las convenciones literarias de ambos personajes diluyendo y subvirtiendo el maniqueísmo tradicional en favor de moralidades más ambiguas y menos marcadas, reunidas en la caracterización estética del dandi femenino –Mrs. Erlynne-, mejor perfilado y de mayor complejidad que un primer dandi masculino –

²² Tanto es así que el autor de este estudio, atendiendo a criterios de coherencia y homogeneidad, dudó en un primer momento en incluir en el corpus de base la indudablemente más famosa comedia de sociedad wildeana, *The Importance of Being Earnest*, por su radical originalidad, que la situaba completamente distante del resto de las piezas compuestas por el autor, resolviendo finalmente su inclusión. En este mismo sentido, John Hankins, en su análisis de las comedias en función de su uso del telón entre los actos, afirma, “*The Importance of Being Earnest* is the nearest approach to absolute originality that he attained. In that play, for the first time, he seemed to be tearing himself away from tradition and to be evolving a dramatic form of his own (...) and that thenceforward Wilde would have definitely discarded the machine-made construction of the Scribe-Sardou theatre which had held him too long, and begun to use the drama as an artist should, for the expression of his own personality, not the manufacture of *clever pastiches*” John Hankin. “Wilde as a Dramatist”. In *Oscar Wilde. A Collection of Critical Essays*. Edited by Richard Ellmann. Englewood Cliffs, N.J. Prentice Hall. 1969. De hecho esta es la opinión de Louis Kronenberg al agrupar *Salomé* y *The Importance of Being Earnest* en una categoría diferente al resto de comedias de sociedad, afirmando “it [*Salomé*] stands with *The Importance of Being Earnest* as something Oscar fully created, not only taking very little out of Flaubert or the Bible, but in refusing to revert theatrical formulas”. Louis Kronenberg. *Oscar Wilde*. Boston. Little, Brown. 1976. p. 117.

Lord Darlington- simplemente esbozado por medio de una serie de aforismos y epigramas en comparación con su homólogo femenino. Señalaremos igualmente un primer tratamiento de los accesorios escénicos como motores de la trama, con relación a obras similares de Sardou –*Les Pattes de Mouche*- y de Scribe –*Adrienne Lecouvreur*- con el fin de evidenciar la similitud de los recursos empleados por estos autores en la construcción y desarrollo de sus piezas, destacando el simbolismo dramático, mínimo en el caso de los dramaturgos franceses, acuñado a éstos por Wilde.

La segunda comedia de sociedad, *A Woman of No Importance*, será analizada en relación a la tradición dramática del hijo natural establecida por Dumas *filis* en una pieza de título similar, *Le Fils Naturel*, y por un representante de la *école du bon sens* francesa, Emile Augier, con *Le Fils de Giboyer* y *Les Fourchambault*. Adjuntaremos a esta terna una cuarta obra, *Le Fils de l'Étranger*, escasamente estudiada por la crítica dumasiana y evidentemente aún menos en relación con la dramaturgia de Oscar Wilde. Consideramos novedoso la inserción de esta obra por su radical modernidad y por anticipar los presupuestos subversivos utilizados por Wilde para dislocar e invertir los códigos asociados tradicionalmente a la figura del hijo natural. *Le Fils de l'Émigré* traza ya en el personaje del Marqués de De Bray, los rasgos definidores del dandi wildeano, Lord Illingworth, refinamiento de la anterior Mrs. Erlynne, al presentar un personaje guiado exclusivamente por motivaciones estéticas prioritarias al sentimiento, manifestadas en la renuncia a la paternidad en favor de su desarrollo individual. Una segunda parte de nuestro estudio se centrará en el análisis comparado de los subterfugios empleados por Wilde en su obra para caracterizar personajes moralmente transgresores, en relación a la pieza de Augier, *Les Fourchambault*. Veremos cómo, a partir del análisis realizado por Christopher Nassaar desgajando las constantes incestuosas en *A Woman of No Importance* establecidas sutilmente en torno al amor fraterno, materno y siempre con connotaciones sexuales, entre los personajes de Gerald, Hester y Mrs. Arbuthnot, Augier, en *Les Fourchambault*, traza un recorrido incestuoso similar encarnado en la terna Marie, Bernard y Madame Bernard. Las estrategias

subversivas implícitas confirmarán la consideración de la obra como una reformulación velada de la pieza prohibida, *Salomé*.

La tercera comedia de sociedad que ocupa nuestro estudio es *An Ideal Husband*. Su análisis se fragmentará en torno a tres ejes diferenciados que describirán respectivamente los personajes, los objetos y la trama, en relación a otras piezas francesas. En primer lugar nos detendremos en el estudio de los precedentes del dandi wildeano en la obra de Musset *Il Ne faut Jurer de Rien* y en *L'Ami des Femmes*, de Dumas *fils*. Realizar una aproximación sistemática a la figura del dandi hubiera exigido un análisis mucho más detallado que se extendiera a referentes no incluidos en el corpus de nuestro trabajo, desde el satanismo del *Dom Juan* de Molière, hasta la ingenuidad del Don Juan byroniano, integrando además estudios paralelos de d'Aurévilly y Baudelaire entre otros muchos. Reservamos tales acercamientos para trabajos posteriores de mayor envergadura, que nos permitirán situar los orígenes del dandi con respecto a la tradición literaria anterior, desde el punto de vista estético como filosófico y psicoanalítico. En este capítulo el rastreo se centra en los autores antes mencionados, Musset y Dumas hijo. El primero de ellos es interesante por anticipar el análisis que realizaremos en el último apartado en torno a la comparación entre el personaje de la comedia francesa, Valentin, y el dandi wildeano Algernon Moncrieffe. Aquí nos basaremos en la descripción de los denominadores comunes existentes entre el dandi de *An Ideal Husband*, Lord Goring, y Valentin, manifestados alrededor de su relación con sus mayores, Lord Caversham y Van Buck, encarnaciones simbólicas del inmovilismo de la sociedad. Veremos cómo, en los dos casos, las tentativas de transgresión social se asocian a un uso irónico del lenguaje como defensa y ataque fundado en implícitos y paradojas que desarman la lógica anquilosada y ortodoxa de los personajes de mayor edad. El verbo del dandi tendrá por fin la desestabilización social a partir de un uso desautomatizador del significado de las palabras, similar al simbolismo poético y al extrañamiento vanguardista descrito por el formalismo ruso. La segunda parte de este primer análisis nos remitirá a *L'Ami des Femmes* de Dumas *fils*, a un estudio en paralelo de la figura del *raisonneur* –derivada de las *comédies-vaudevilles* de Scribe–, tanto por

su función para con la trama, como con los personajes. Somos de la opinión que Wilde, familiarizado con las piezas del francés, asimiló y tradujo en sus obras la figura del *raisonneur* al que afijó una estética propia y personal, bajo la cual se reconocen los rasgos del original francés. En cuanto a la trama, ésta será estudiada en relación a *Dora*, de Victorien Sardou, estrenada en París el 24 de enero de 1877 y adaptada al inglés posteriormente por Scott y Stephenson bajo el título *Diplomacy*. Destacaremos los paralelismos contextuales relevantes entre las dos obras, así como las coincidencias y diferencias entre los personajes principales y su relación en términos melodramáticos. Por último, nuestro análisis atenderá a la descripción de las relaciones objetales. Este subapartado ya había sido mencionado durante el comentario de *Lady Windermere's Fan* y Sardou, en relación al simbolismo objetal. Aquí, observaremos cómo Wilde traza recorridos argumentales idénticos a partir de los accesorios escénicos, sean estos cartas o brazaletes. Analizaremos obras de Scribe, Dumas hijo y Feydeau, evidenciando la fluctuación del tono de cada situación, en función de su naturaleza cómica o dramática, que nos permitirán concluir, si no la exacta reproducción, la aplicación por parte del irlandés de la carpintería teatral propia de estos autores, imprimiéndole un sentido moral inverso.

Nuestro trabajo se cerrará con el estudio de la última gran comedia de sociedad wildeana, *The Importance of Being Earnest*. Además de haber pretendido seguir un orden cronológico en el análisis gradual de las piezas, estudiar en último lugar esta obra no responde únicamente a motivaciones de sucesión temporal. *The Importance of Being Earnest* confirma y ratifica plenamente la influencia del teatro de *boulevard* francés, más concretamente de la farsa francesa de finales del siglo XIX. Junto a *Lady Windermere's Fan*, esta obra cumbre de la dramaturgia wildeana es aquella que más fácilmente se asocia con la tradición teatral francesa anterior y contemporánea al autor, hasta el punto de suscitar, al igual que en las obras precedentemente estudiadas, un debate respecto a su originalidad. Así, por la rapidez de localización de piezas similares, francesas e inglesas, Wilde concluye su dramaturgia de éxito basculante, una vez más,

entre la influencia y la subversión de la convención en la que se circunscribe. A través de este último capítulo desglosaremos todos estos aspectos.

El plano de trabajo a seguir en el comentario de las posibles influencias de *The Importance of Being Earnest* es similar a aquél utilizado en el análisis de las tres obras anteriores. En un primer momento nos limitaremos a reseñar las influencias dramáticas investigadas por diferentes autores, para en segundo lugar proponer alternativas personales a las mismas, sugiriendo profundizaciones o paralelismos hasta el momento no estudiados. Con todo, la última gran obra de Oscar Wilde plantea complejidades superiores a sus precedentes que se reflejan, principalmente, en la dificultad de catalogación de la misma. ¿Farsa, *vaudeville*, o alta comedia? Nos parece importante destacar este aspecto pues entronca plenamente con su innegable relación con este género en su vertiente francesa - vertiente que, como ya hemos visto en capítulos anteriores, es originaria de las producciones fársicas británicas a lo largo de todo el siglo. Así pues, detallar las diferentes corrientes críticas a propósito de la nominación de la obra no nos parece irrelevante, pues frecuentemente suelen acompañarse de sutiles percepciones de la misma que orientan el juicio sobre su naturaleza y sobre posibles conexiones con otras obras.

Una vez señalado el debate existente sobre la tipificación de *The Importance of Being Earnest*, presentaremos y razonaremos nuestra propuesta. Nuestra opinión es que la última obra de Wilde se basa indefectiblemente en los presupuestos más básicos de la farsa francesa, pero con todo, la maestría del autor y la originalidad con que retoma y reformula dichos presupuestos obliga a que la obra puede ser considerada alta comedia. Para justificar nuestra tesis, nos detendremos en el estudio en paralelo de *The Importance of being Earnest* con los dos mayores representantes del *vaudeville* y la farsa francesa de finales de siglo, Eugène Labiche y Georges Feydeau. Varios autores - Powell, Kronenberg- han señalado ciertos paralelismos del primero con Wilde; sin embargo no nos consta el nombre de Feydeau en ningún estudio destinado a esclarecer las fuentes dramáticas wildeanas -probablemente esto sea debido a varias razones: desde

la consideración del autor y del género que perfeccionó, el *vaudeville*, hasta llevarlo al límite del ingenio, como “menores”, de acuerdo con postulados obsoletos que pretenden regir la calidad literaria y dramática del texto, hasta la mayor popularidad del primero respecto al segundo a principios de 1890, e incluso, al hecho de que Labiche, en sus piezas, presenta ya los rasgos más representativos que serán más adelante acusados y llevados hasta sus últimas consecuencias por Feydeau, a pesar de no mostrar la perfección técnica y mecánica de éste que evidencia Wilde en la milimétrica coreografía de su obra. Hoy en día, Georges Feydeau se ha revigorizado a ojos de la crítica académica. Nuestro objetivo es evidenciar su importancia en los telones franceses de finales del XIX y su indiscutible presencia en el autor dramático en lengua inglesa de mayor renombre durante ese siglo.

En este sentido, la tercera parte de este capítulo tiene por objetivo analizar detalladamente las coincidencias temáticas y estructurales entre ambos autores. Nos detendremos tanto en las coincidencias estructurales de la comedia de Wilde con el *vaudeville* de Feydeau -desdoblamiento de personajes y situaciones, repetición de situaciones, construcciones en espejo, paralelismos verbales-, como en la similitud de los procedimientos cómicos utilizados por los dos autores - automatismo, comicidad de situaciones, comicidad verbal y de caracteres, rapidez escénica-. En último lugar estudiaremos la recuperación temática realizada por Wilde de los tópicos al uso de la farsa francesa, y la utilización de los mismos en un intento de crítica social a partir de presupuestos cómicos.

Concluiremos este trabajo recapitulando, en primer lugar, los principales puntos del análisis realizado, para así obtener la perspectiva necesaria para el entendimiento de nuestro objetivo inicial. Nuestra intención habrá sido desglosar la relación de Wilde con Francia, tanto desde su ficción biográfica como dramática, y concluir ciertos rasgos relativos a la filosofía compositiva del autor, basculante entre influencia y subversión de piezas y autores anteriores. Igualmente, creemos que nuestro trabajo habrá servido para la rehabilitación de autores y obras olvidadas ya por el público actual que, si bien en

muchos casos no representan más que un estadio anónimo en la historia de la literatura teatral, en otros tantos, evidencian rasgos definitorios de la modernidad dramática.

PRIMERA PARTE:
PRESENCIA, RECEPCIÓN Y ASIMILACIÓN DEL
TEATRO FRANCÉS EN GRAN BRETAÑA
1880-1895

**CAPÍTULO 1: *DEL DECLIVE AL RENACIMIENTO: EVOLUCIÓN
GENÉRICA Y FORMAL DEL TEATRO INGLÉS EN EL
SIGLO XIX.***

1. DEL DECLIVE AL RENACIMIENTO: EVOLUCIÓN GENÉRICA Y FORMAL DEL TEATRO INGLÉS EN EL SIGLO XIX.

Como veremos a través de las páginas que siguen, el último cuarto del siglo XIX es testigo del nacimiento del teatro inglés moderno. La evolución del género dramático a través de la segunda mitad del XIX representa la superación de las convenciones teatrales ancladas en los escenarios ingleses desde la Restauración, anticipando las claves del teatro del siglo XX. Entre 1870 y 1900, el teatro se convierte en el género artístico reflejo de los cambios sociales de una época determinada, modificando por completo su esencia para dar cuenta de una realidad cambiante. Es interesante señalar la metamorfosis dramática a partir del testimonio documental de la época, que permite observar la rápida transformación del género. En 1840, un turista alemán en Londres afirmaba que Inglaterra poseía el mejor teatro del mundo en sus libros más antiguos, y el de peor calidad en sus escenarios de Londres¹. En 1853, un manifiesto publicado en el *Bentley's Monthly Review* por un grupo de actores titulado *A New Drama or we Faint!* describía el panorama teatral no ya desde un punto de vista crítico externo a la profesión sino desde los principales actantes de la misma. El testimonio de los actores daba cuenta de un panorama teatral paupérrimo -no tanto en lo concerniente al número de piezas, cuanto a la calidad de las mismas desde la perspectiva interpretativa-, compuesto de reposiciones de montajes de Shakespeare, melodramas, farsas, adaptaciones francesas, y *variétés*, destinadas a un público receptor que las acogía favorablemente alentando su producción. La negativa a permanecer en una situación de estas características les inducía a lanzar una protesta en contra de quienes fomentaban y permitían este desolador panorama: los autores dramáticos.

It must be confessed that the drama is in a very dreary position. Five-act men on the one hand, and, on the other, no-act farce men, carrying the word out into its preterpluperfect tense, and, becoming thereby fast men, have pretty nearly put an end to its miserable existence (...). The Doctors disagreeing so mightily, what is the patient -i.e. the great

¹ Frederick Guest Tomlins. *A Brief View of the English Drama, from the Earliest Period to the Present Time, with Suggestions for Elevating the Present Condition of the Art*. London. 1840. P. 73.

Capítulo 1

public mind fed by dramatic representations- to do? Shall he go to see Burlesque, full of vapid nonsensicalities? No, best keep away, and read Shakespeare at home: we have some editions of him for a penny weekly, within the reach of everybody. Shall he go to see a startling-situation drama, in which a noble minded servant girl, exposed to marvellous temptations denounces a foul seducer in accents which go to the extreme end of our ears if not to the bottom of our hearts, and in which the chief villain is made to stand ‘rubric’ on the bill, by an intensely black dash (...) We say no again to this; better hear Mr. T. P. Cooke denounce his Captain as ‘unworthy of the name of a British seaman’ and see him dance a hornpipe in fetters and glazed pumps. What then? –there are farces barely translated from the French, wherein the Parisian morals-, fire new-stamped from the Quartier Latin are held up to the admiration of our home-bred youth, and young husbands are shown as going ‘out on the loose’, with abundance of slang and approbation! A thousand noes to this! (...) Produce a New Drama- a New Drama or we faint! (...) Now, considering all these things, and the latter is rather severely and smartly put, the wonder is that the Drama still lives, and has admirers; but the fact that it has, demonstrates our author’s idea that it is not for want of admirers, but of exponents, that it declines. The dramatists are few, and the actors, if many, are not all first rate; most of them will find their portraits in the book before us.²

Cuarenta años más tarde, en 1895 el diario decano del arte dramático en Londres, *The Era*, pronunciaba su sentencia final respecto a la calidad del teatro. Un panorama absolutamente opuesto al anterior dominaba los escenarios londinenses. Tres décadas habían transcurrido dejando a su paso un teatro floreciente y de calidad, ya no anclado en repertorios del pasado, sino proyectado hacia la llegada del nuevo siglo: “the drama in England never was in a better condition than at the present time. The tone of criticism, the ideals of the actor and the actress, and the aims of the dramatist, have all been elevated (...) The drama is taking its proper place amongst the arts; and we may expect in the next ten or twenty years to find our progress even more gratifying and astonishing than that which we have made since the fifties”³. Aparentemente, la segunda mitad del XIX había sido testigo de numerosos cambios que habían permitido el

² *A new drama or we faint!!! Decline of the drama!!! Review of the actors!!!* Reprinted from ‘Bentley’s Monthly Review’. London. John Bentley and Company. 1853. Pp. 3-10.

³ *Dramatic Progress*. January 26th, 1895, P. 17. Citado en Alardyce Nicoll. *A History of English Drama*. Volume V. *Late Nineteenth Century Drama*. Cambridge. Cambridge University Press. 1959. P. 3.

desarrollo de un nuevo teatro, pero tales modificaciones no son más que la culminación de unos cambios que se remontaban a los escenarios de la Restauración, anticipados igualmente en los teatros y montajes de principios de siglo. ¿Cuál era la situación del teatro inglés a mediados del XIX y qué factores promovieron la rápida transformación de los escenarios? ¿Quiénes fueron los actantes de tales modificaciones y qué géneros vehicularon las bases de lo que constituiría el *new drama* en Inglaterra? ¿En qué aspectos podemos afirmar que el teatro inglés de las dos últimas décadas del siglo asienta los parámetros del teatro moderno? ¿Qué papel jugaron las dramaturgias francesas en la regeneración del teatro nativo inglés? Con el fin de dilucidar estas cuestiones, resulta imprescindible comenzar nuestro estudio a partir de un análisis pormenorizado del estado de la cuestión teatral británica a lo largo del siglo XIX. Nuestro objetivo es, no sólo de situar, a partir de la conjugación de las aportaciones críticas del momento y actuales, el contexto dramático y sociológico del autor que sirve de base a nuestro estudio para la comprensión de la introducción y repercusión del teatro francés en Gran Bretaña, sino también establecer paralelismos con géneros y autores franceses de notable éxito entre el público e influencia en dramaturgos británicos, de modo que podamos trazar una evolución pareja de las formas teatrales en boga, cuya consideración por parte de la crítica -en la mayoría de los casos negativa- remite a una concepción del teatro y de lo teatral que este trabajo pretende cuestionar o, al menos, apuntar ciertas grietas teóricas. Para ello, y en este sentido, nos remitimos a las opiniones formuladas por la crítica teatral inglesa del último cuarto del siglo, y por la crítica académica especializada en la misma franja temporal. Con esto, pretendemos demostrar cómo la percepción peyorativa o decadente del periodo objeto de nuestro análisis, a pesar de constituir una opinión homogénea y dominante, presenta, con todo, resquicios de duda no sólo para los historiadores de la literatura actuales -entre los que nos encontramos-, para quienes la distancia temporal permite un índice de mayor objetividad o duda capaz de cuestionar las categóricas aserciones de autores pasados, sino también para algunos de estos últimos que, a pesar de hallarse inmersos dentro de la vorágine de la opinión pública general, fueron capaces de desligarse de ésta proponiendo planteamientos extremadamente modernos, vigentes hoy en día, y a partir

de los cuales consideramos debería realizarse una revisión de la historia literaria y teatral de un siglo.

1.1. REVISIÓN DEL CONCEPTO DE DECADENCIA DEL TEATRO BRITÁNICO DEL SIGLO XX: POSICIONAMIENTOS Y SOLUCIONES.

En cierto modo, el prejuicio contra la calidad del teatro resulta del agravio comparativo emergente a partir de la confrontación del arte escénico con el resto de los géneros artísticos y literarios que se desarrollan a lo largo del XIX. Si a lo largo de los últimos años del XVIII, Europa, y principalmente, Gran Bretaña, vive inmersa en todo un conjunto de revoluciones sociales, políticas y artísticas que redefinen y configuran un nuevo orden social y económico, alentadas por la novedad del pensamiento libre e ilustrado, y que generan las excelentes producciones -poéticas en su mayoría- de un primer romanticismo encabezado, como es sabido, por Blake, Wordsworth y Coleridge, a quienes seguirán una segunda hornada compuesta por la terna Shelley, Keats y Byron, el teatro británico queda al margen del espíritu de esta nueva época, supliendo la nueva sensibilidad surgida de la Revolución con géneros populares, denostados por la crítica, como la farsa y el melodrama. Así, el periodo que abarca la grandeza del Movimiento Romántico, que tiene por origen la confluencia de la Revolución Francesa con la publicación de las *Lyrical Ballads* de Wordsworth y Coleridge, y de los *Songs of Innocence* de William Blake, extendiéndose hasta 1832, fecha de aprobación de la *Reform Bill* –por la que se amplía el derecho a voto a las clases medias y redistribuye el número de representantes en la Cámara según el número de votantes de las distintas zonas-, no halla su correlato artístico en el teatro, relegado, siempre de acuerdo con la crítica tradicional, a una simple válvula de escape de las clases sociales menos favorecidas. No es menos cierto que los grandes románticos no dejaron de escribir para el teatro, atraídos por su magnetismo, aunque siempre para el género “noble”, la tragedia, nutriéndolo con piezas que, como *The Cenci*, *Cain* o *Prometheus Unbound*,

por su densidad de ideas y por servir de panfletos a las teorías estéticas y sociales de sus autores, estaban destinadas más a su lectura privada que a su puesta en escena. Muy escasas son, pues, las obras dramáticas de relevancia producidas durante esta primera mitad del XIX. Como afirma Thorndyke, “Romanticism, which received poetical expression in the early plays of Goethe and Schiller, and later in those of Victor Hugo, found no worthy dramatic utterance in the London playhouses.”⁴ En este sentido es importante señalar la disociación entre el autor dramático y el autor lírico. Si, como señala Nicoll⁵, el XIX inglés se caracteriza por la distinción de tres tipos de autores, creadores de tres tipos de obras –por un lado, aquellas obras destinadas a un público mayoritario, heterogéneo y consideradas tradicionalmente de “evasión” como los melodramas, farsas y *extravaganzas* que poblaban los escenarios gracias a autores como Planché o Fitzball; en segundo lugar, obras de carácter más elaborado que las anteriores, que bajo la forma de comedias o tragicomedias que pretendían recuperar el tono dramático de los *palmy days* –época gloriosa del teatro isabelino y de la Restauración-, según la expresión de William Archer⁶; y, en tercera instancia, las “poetic plays” –o piezas compuestas por autores líricos destinadas no tanto a su puesta en escena cuanto a su publicación por su marcado carácter literario antes que dramático-, conviene apuntar que la disociación más absoluta entre calidad escénica y creación dramática tiene lugar entre los autores líricos y la escena teatral, revelándose incluso incompatibles. Prueba de ello es el destino que corrieron las producciones teatrales de aquellos autores recordados hoy por su obra poética, que en muy raras ocasiones trascendieron el estadio del manuscrito –tanto es así que el propio Coleridge tan sólo consiguió ver representada una de sus obras.

En este sentido, conviene no olvidar el antagonismo existente entre la sensibilidad literaria de la época y el clamor popular. Los temas y formatos dramáticos propuestos por el teatro romántico inglés de aquellos pocos autores que afrontaron sus

⁴ Ashley H. Thorndyke. *English Comedy*. New York. The Macmillan Company. 1929. P. 472.

⁵ Alardyce Nicoll. *A history of English drama, 1660-1900*. 5 vols. Cambridge. Cambridge University Press. 1959. Vol. IV. *Early Nineteenth-Century Drama, 1800-1850*. P. 58.

⁶ William Archer. *English Dramatists of Today*. London. Sampson Low & Co. 1882. P.1.

instintos dramáticos –Coleridge o Byron, principalmente-, casaban mal con el gusto de un público transformado a raíz de las convulsiones provocadas por la Revolución Francesa y sus repercusiones en el resto de Europa. El nacimiento de una nueva era tiene por correlato un nuevo público y una nueva sensibilidad, incapaz de asumir las fórmulas literarias estereotipadas en el Antiguo Régimen. Los poetas, ahora dramaturgos, ofrecen a sus auditorios post-revolucionarios una suerte de reposiciones de tragedias antiguas o conflictos amorosos extraídos del teatro isabelino, en formato *blank-verse* más propio de Shakespeare o de Fletcher. Los motivos son arcaicos, los personajes distantes en su elevada clase social, y el lenguaje utilizado responde al de dos siglos atrás, antes que al de la realidad que circunda al público teatral, más atraído por los fervores de las situaciones límite expuestas en géneros tan maniqueos como el melodrama o la farsa. No es tanto la revelación de un sentimiento poético incapaz de ser verbalizado por sí mismo lo que busca el público del XIX, sino la oscilación entre polos opuestos y liminares puestos en escena a través de acciones espectaculares y enérgicas. Violencia y catarsis que el poeta romántico devenido dramaturgo de última hora es incapaz de ofrecer sino a costa de perder su individualidad y decoro. El anquilosamiento de formas se convierte en una realidad, y toda tentativa de renovación teatral por parte de estos autores no es sino olvidada por no ajustarse al público que llena las salas y que dicta la permanencia de una obra sobre las tablas. En palabras de Winton Tolles, “when plays had failed to provide broad and spectacular effects, these audiences hooted them into oblivion. After the failure of one or two of their productions the more literary writers, unwilling either to expose their work to the howls and catcalls of the mob or to make concessions to its interests, left playwriting largely in the hands of inferior men who were satisfied to pander to the low taste of their audiences.”⁷ Regímenes demasiado severos para el poeta romántico entregado a su obra independientemente del juicio de los hombres “bajos”.

⁷ Winton Tolles. *Tom Taylor and the Victorian Drama*. New York. Columbia University Press. 1940. P. 2.

Con todo, no sólo la escasa aptitud dramática de los autores románticos de la primera y de la segunda generación –que no se limita únicamente a autores líricos pues se observa idéntica incapacidad para crear tramas dramáticas originales en los principales autores de la narrativa como Dickens, resignados a farsas superficiales articuladas en tramas meramente discursivas⁸- ha de revelarse como uno de los motivos fundamentales del cisma entre la lírica y la escena –cisma por otro lado no inexistente en la contrapartida artística francesa salvo raras excepciones de autores como Victor Hugo o Alfred de Musset. Sin duda la reputación asociada al teatro en tanto que género mayoritario, plural y de masas, resultaba esencialmente antagonista de la individualidad expresada en el espíritu poético romántico, focalizada en la unicidad del yo y en la heroicidad del poeta. “The romantic poets all took themselves too seriously”⁹ sostiene Nicoll. “Demasiado en serio” como para desdeñar su función de Mesías del decadentismo en manos del género popular, el teatro, en el que la subjetividad concentrada del “yo” ha de diluirse, además, en el personaje dramático, en la pluralidad de caracteres, en un movimiento centrífugo hacia el universalismo. Si a estos factores añadimos, además, las penurias económicas¹⁰ -que disuadían igualmente a autores narrativos cuya remuneración en función de la publicación de sus cuentos o novelas por capítulos en periódicos y revistas, géneros en auge durante el momento, superaba con creces la rentabilidad de la representación teatral- por las que debían atravesar los

⁸ Destaca, entre la producción dramática de Dickens, la farsa *The Lamplighter* (1879), reflejo de la incapacidad del novelista de adaptar al terreno dramático sus habilidades narrativas, basadas principalmente en el diálogo entre los personajes y los comentarios personales y mordaces del narrador. De la dislocación entre estas dos aptitudes del autor, dice Nicoll: “One might have thought that Dickens, with his skill in drawing peculiar and amusing figures, would have been able to produce farce of a vivid, even if exaggerated nature. *The Lamplighter*, however, is incredibly dull, and happily for our purpose there exists for comparison with it Dicken’s narrative of the same theme, *The Lamplighter’s Story*. The latter is not one of the novelist’s masterpieces, but it has a charm of its own and a direct appeal; the former has neither the one nor the other. This seems to show that even Dickens, whose heart was ever, from his earliest youth, with the theatre, could not find the true way of expressing himself in dramatic wise. When he is permitted that opening into personal revelation which is narrative, he can do great things; when he is tied down to dialogue alone, his strength fails him”. Alardyce Nicoll. *A History of English Drama 1660-1900*. Vol. IV. *Early Century-Century Drama, 1800-1850*. Op. Cit. Pp. 209-210.

⁹ *Ibid.* P. 60

¹⁰ En referencia a las condiciones económicas del autor dramático *Vid.* Capítulos 1.8. *La condición social y económica del autor dramático* y 3.1. *Motivaciones económicas*. En este sentido, conviene recordar que los beneficios obtenidos por Coleridge gracias a su obra, *Remorse* (1813), por la que percibió una suma de entre 8.000 y 10.000 libras, constituye una excepción.

propios autores dramáticos, sometidos más a los imperativos del público o de los directores de las salas, que a la propia creación personal, hemos de reconocer la escasa predisposición de la *visionary company*¹¹, formada, a excepción de Keats, en entornos cercanos a la aristocracia, a rebajarse a condiciones de esclavitud creativa. Tanto más si atendemos a la condescendencia y afectación aludida más arriba y característica de la lírica en tanto que género superior y cultivado, frente a la vulgarización –en sentido peyorativo- asociada al arte dramático¹². Así, si obviamos el aura mítica desde tiempo atrás impregnada en las dos generaciones románticas y confrontamos la realidad personal de estos autores con la de su tiempo, concluiremos con Nicoll que el fracaso del genio romántico para producir obras dramáticas de calidad se debió no tanto a las adversas condiciones artísticas del momento cuanto a la propia incapacidad y debilidad de los poetas mismos. “The age has no reason to apprehend any decay of dramatic talent”¹³, afirmarí­a en un sentido similar el novelista Walter Scott, también ejercitado aunque sin éxito en la escritura teatral, asumiendo sus propias limitaciones.

La opinión que a continuación reproducimos, publicada en el *Blackwood's magazine* en 1825, es extensible, de acuerdo con un gran número de críticos que continuación pasaremos a revisar, a todo el siglo XIX, con excepción de aquellos autores enmarcados en la última década, principalmente Wilde y Shaw, y aún el primero

¹¹ Cf. Harold Bloom. *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*. Ithaca. Cornell University Press. 1971.

¹² El argumento de Nicoll resulta tan duro como imparcial en este punto: “We must look at those Romantic poets honestly, and, if we do, we realise that, in spite of their high-sounding Pantisocracies and their revolutionary views, they were too aristocratic and affected –thin-skinned, too, preferring to write their lyrics which might be ridiculed or loved in private rather than attempt dramas the open condemnation of which might ruffle their dignity”. Alardyce Nicoll. *A History of English Drama 1660-1900*. Vol. IV. *Early Century-Century Drama, 1800-1850*. Op. Cit. P. 63. Woodfield ratifica esa misma opinión asegurando la pretenciosa y elevada alcurnia de aquellos poetas que se negaban a engrosar las filas de un género desprovisto del aura creativa de la poesía o la novela. Así, ante la imagen decadente del teatro, tanto por su público como por la salas y la escasa calidad de las obras representadas, “it is not surprising therefore, that playwriting, an honoured and unrewarded profession, was scorned by the literati, who wrote poetry or the much more remunerative novel, and who, like Byron, when they chose the dramatic form, wrote closet dramas never intended for stage performance”. James Woodfield. *English Theatre in Transition. 1881-1914*. London-Sydney. Croom Helm. 1984. P. 1.

¹³ Walter Scott. *Essay on Drama*. Citado por Nicoll. *A History of English Drama, 1660-1900*. Vol. IV. *Early Nineteenth Century Drama., 1800-1850*. Op. Cit. P. 380.

de ellos con reservas tal y como veremos más adelante en nuestro análisis¹⁴. El crítico del semanario lanzaba una profética y pesimista diatriba contra las piezas y los autores del momento: “Your stages have fallen into the hands of the most contemptible of the literary tribe; and your admirers, both in number and in consequence, have been worthy your play-writers. Who are your successful authors? Planché and Arnold, Poole and Kenney; names so ignoble in the world of literature that they have no circulation beyond the green-room”.¹⁵ Sirvan estas líneas publicadas durante el primer cuarto del siglo XIX de reflejo inductivo para el entendimiento, de acuerdo con los planteamientos tradicionales, del teatro británico de los años que le seguirían hasta la década de 1880, en la que los primeros síntomas de un renacimiento escénico son percibidos por los historiadores de los escenarios ingleses a partir de las figuras de los dramaturgos antes citados. Si atendemos a un orden cronológico observamos cómo las opiniones se suceden las unas a las otras sin alterar su contenido lo más mínimo. Así Lynston Hudson se refiere al contexto teatral de 1850, dominado por géneros como el melodrama y la farsa¹⁶, como un conjunto de obras desprovistas de calidad, y plagios dirigidos a suscitar emociones simples, únicas alternativas viables en un contexto teatral de pobreza generalizada dominado por la ausencia de cualidades artísticas:

¹⁴ Como veremos a lo largo de este trabajo, numerosos críticos contemporáneos y extemporáneos a Wilde le acusaron de escasa originalidad en el tratamiento técnico y temático de sus obras.

¹⁵ “A letter...on the present state of the stage”, *Blackwood's Magazine*, xvii, June 1825, 730. Citado por Michael Booth. *Prefaces to English nineteenth-century theatre*. Manchester. Manchester University Press.s/f. Esta opinión podría trasladarse de manera exacta a los escenarios franceses y españoles. Esperanza Cobos Castro, en su estudio de las representaciones de obras del boulevard en los escenarios de Madrid entre 1870 y 1920, comienza su exposición describiendo el paradójico silencio dado por los manuales de literatura a este periodo considerado de decadencia teatral, y dice “Lo que sí es inaudito, por lo paradójico, es que dramaturgos a los que cualquier manual de historia de la literatura no dedica más que unas escuetas líneas en los momentos actuales, fueran, hace sólo un siglo objeto de enconadas polémicas, de repetidos artículos, de comentarios sin fin a lo largo de los años. Sin duda por un criterio simplificador exigido por la finalidad didáctica que los informa, los numerosos manuales y estudios que llegan hasta nosotros hablan del periodo que transcurre entre el éxito del teatro romántico y el teatro de vanguardia, tanto en lo que se refiere al ámbito francés como al español, como de años de decadencia teatral, de agonía lenta del teatro, de intentonas más o menos felices para lograr volver a conducir al teatro a la cima de perfección que disfrutara en las etapas clásicas”. Esperanza Cobos Castro. *Medio Siglo de Teatro Francés en Madrid. 1870-1920*. Córdoba. Librería Andaluza. 1981. Pp.25-26.

¹⁶ Vid. Capítulos 1.4.1. *El Melodrama* y 1.4.2. *La Farsa*.

Capítulo 1

It is therefore clearly useless to re-examine the theatre of the eighteen-fifties from an academic standpoint-if indeed, this is the right approach to the theatre of any period. The playwrights of the time had no literary pretensions. Nor was it by an alliance with English letters that the Victorian theatre survived. It survived by the ill-paid work of hack-playwrights, botchers and plagiarists, whose only talents were the knacks of constructing a theatrically effective situation and of writing emotional rhetoric for artificial characters; it survived through the medium of actors who learned their business the hard way from the Protean drudgery of provincial circuits and stock companies, playing perhaps as many as two hundred different parts in a year, the rank and file barely making a living out of their despised profession, the big names earning perhaps a hundred pounds a week. It survived at the expense of frequently bankrupt managers who were forced to please a public that demanded quantity and not quality, and had to tell on the Christmas pantomime season in order to balance their budgets at all¹⁷.

El descenso de dramaticidad de las obras es paralelo al aumento de su comercialidad. El XIX inglés asiste a la conversión total del teatro como entidad comercial, regido por motivaciones económicas y fundado en la interrelación entre la oferta y la demanda. El autor dramático subsiste gracias al mantenimiento de su obra en cartel, y del mismo modo, el director optará por mantener aquellas piezas que le proporcionen mayor rentabilidad. De ahí la dura crítica emitida por el dramaturgo Dion Boucicault sobre la naturaleza de los directores teatrales, su escasa formación dramática, y su carácter especulativo:

As a low state of health is liable to let in a score of maladies, so a low state of the drama has developed the commercial manager. This person in most instances received his education in a bar-room, possibly on the far side of the counter. The more respectable may have been gamblers. Few of them could compose a bill of the play where the spelling and grammar would not disgrace an urchin under ten years of age. These men have obtained possession of first-class theatres, and assume to exercise the artistic and literary functions required to select the actors, to read and determine the merit of dramatic works, and preside generally over the highest and noblest efforts of the human mind. The great theatres of London are filled by men of this class who have thus succeeded to the chairs of John Philip Kemble, Richard Brinsley Sheridan, Macready, George Colman, and Charles

¹⁷ Lynston Hudson. *The English Stage. 1850-1950*. London. George Harrap & Co. Ltd. 1951. Pp. 13-14.

*De declive al renacimiento:
Evolución genérica y formal del teatro inglés en el siglo XIX*

Kean. To the commercial manager we owe the introduction of the *burlesque*, *opera bouffe*, and the reign of buffonery. We owe him also the deluge of French plays that set in with 1842, and swamped the English drama of that period.¹⁸

“Deluge of French plays” del que curiosamente Boucicault sería uno de los autores dramáticos más favorecidos debido a su faceta como adaptador¹⁹. Ausencia de ambición literaria, plagios, y actores que degradaron la exclusividad de la representación interpretando mecánicamente cientos de papeles al año, constituye a grandes rasgos el panorama teatral según Hudson. Cabe añadir además la condena por parte de la iglesia, del hecho y del espacio teatral, con el consiguiente abandono de las clases más favorecidas de los teatros, y el incierto estatus legal de multitud de salas hasta mediados de siglo dominadas por un monopolio ejercido por los tres grandes *patent theatres* –o teatros oficiales-, de más de 3,000 butacas cada uno, únicos espacios en los que *legitimate drama* podía ser representado, relegando las salas menores, aquellas en las que se gestarán las formas que predominarán más adelante en el siglo, a la clandestinidad, hasta la aprobación del *Licensing Act* en 1843. Incluso el peso del puritano protectorado de Cromwell y la restricción dramática que impuso sobre la mayoría de los teatros, han sido aducidos como unas de las principales causas del supuesto declive teatral inglés²⁰. Dejando a parte la irónica e hiperbólica afirmación del dramaturgo Boucicault, sugiriendo el declive del teatro no ya únicamente británico, sino mundial, desde la época clásica²¹, Alan S. Downer comparte por completo esta opinión,

¹⁸ Dion Boucicault. “The Decline of the drama. An epistle to C*****s R***e From Dion Boucicault”. In *The North American Review*. September 1877. vol. Cxxv. Boston. James R. Osgood and Company 1877. P. 242.

¹⁹ Vid. Capítulo 3. *Las adaptaciones francesas de piezas inglesas*.

²⁰ Henry Arthur Jones así lo afirma en la *Preface* a su obra *Saints and Sinners* diciendo: “Perhaps if one searches a little into causes, the intellectual poverty of the drama of this century may be chiefly ascribed to the Puritan dread of the theatre, and to those other reasons which have kept the English from being a playgoing nation as a whole, and have also kept any considerable portion of cultivated playgoers from forming a body of sound dramatic opinion among themselves”. in *The Renaissance of the English Drama. Essays, Lectures and Fragments Relating to the Modern English Stage, Written and Delivered in the Years 1883-1894*. London. Macmillan and Co. 1895. P. 316.

²¹ La epístola de Boucicault, de título *The Decline of the Drama*, presenta un panorama desolador pero, a diferencia de otros autores, sitúa los motivos del declive teatral británico en los propios escenarios ingleses, sin referirse a las adaptaciones sistemáticas extranjeras como principal razón del mismo. “It is comforting to reflect that the fine arts, together with every form of literature, -in truth, all the staple

extendiéndola hasta los primeros años del siglo XVIII, lo que abarcaría prácticamente desde finales de la *Restoration Comedy* hasta la época de Bulwer-Lytton. Tal clasificación incluiría, entre aquellos dramaturgos denostados por el crítico, a autores de la talla de Sheridan o Douglas Jerrold: “Taking the full view of English dramatic literature, it is apparent that from about 1700 to about 1850 the drama was generally in decline. In the only artistic meaning of the word it was decadent: playwrights produced limp imitations of bygone successes without reference to the life and opinion of the audience. The rare exceptions to this generalization only emphasize its fundamental truth”.²² El carácter taxativo de su argumento queda patente en el esquema estructural mismo de su análisis. En su estudio dedicado al recorrido diacrónico del teatro británico desde sus orígenes hasta la actualidad, el autor titula el capítulo dedicado a las dramaturgias del siglo XIX, “The Decline of the Drama”, al que sigue un octavo capítulo de título “The Revival of Drama”, subdivido en cuatro partes –i) “George Bernard Shaw”; ii) “The Cour Playwrights”; iii) “The Abbey Theatre Dramatists”; y iv) “Poetic Drama”- entre las cuales podemos observar la presencia de algunos de los nombres mencionados más arriba. Tales clasificaciones, de naturaleza excesivamente taxativa y categórica, cuando no apocalípticas, corren el riesgo de obviar, por su imperatividad, nombres esenciales que, con el tiempo, cobrarían su valor, convirtiendo dichos estudios críticos en simples ejercicios de estilo, o documentos arqueológicos de escaso valor analítico, sino otro que aquél de permitir contemplar los modos y costumbres de entendimiento del teatro en una época determinada, absolutamente desprovistos de rigor científico alguno. Curiosamente esta opinión no emana únicamente de críticos británicos. Charles Hastings, cuya obra está publicada en Francia y que por lo tanto podría habersele supuesto una mayor imparcialidad o acercamiento crítico objetivo, la refrenda igualmente, sino con más dureza. En su estudio

products of the brain-, have suffered a decline during the last half-century. There is a certain satisfaction in reflecting that the drama has been steadily declining for two thousand years, since Caesar, deploring the falling off in the Roman stage of his time, when compared with the Greek, stigmatised Terence as a half-bred (demidiatus) Menander. We, dramatists of this age, can therefore hope there is a still lower depth in years to come, when we shall be regarded as men of stature by a pygmy posterity. Dion Boucicault. “The Decline of the drama. An epistle to C*****s R***e From Dion Boucicault”. *Op. Cit.* P. 235.

²² Alan S. Downer. *The British Drama. A Handbook and a Brief Chronicle*. New York. Appleton-Century-Crofts-Inc. 1950. P. 268

excesivamente superficial –pues, en su repaso al teatro británico de finales del XIX no menciona en ningún momento a Wilde, a pesar de haber sido publicado en 1900-, Charles Hastings refrenda esta opinión afirmando que “entre 1780 et 1820, on ne voit point surgir une seule œuvre dramatique vraiment digne de ce nom. Les nouvelles pièces ne sont guère que de fades comédies sentimentales, des mélodrames et des farces”²³. Lynston Hudson comparte este aserto refiriéndose particularmente al teatro de 1850 como un conjunto de obras desprovistas de calidad y plagios dirigidos a suscitar emociones simples, únicas alternativas viables en un contexto teatral de pobreza generalizada. El panorama teatral, descrito por el dramaturgo Harley Ganville-Barker como “ a childish affair”²⁴ -esto es, un compendio de géneros de escasa calidad, adaptaciones, corruptos monopolios teatrales, público de nula capacidad intelectual y aún menor gusto dramático, y técnicas y escenarios que se remontan al XVI-, resulta, de acuerdo con la opinión de la mayoría de autores consultados, un panorama desolador, extensible incluso hasta el siglo precedente en el que una vez más, el público, los actores, los dramaturgos, los teatros y las obras extranjeras predeterminaron la evolución teatral durante el XIX. Incluso durante uno de los periodos de mayor prosperidad teatral del XVIII, la dirección llevada a cabo por el actor Garrick del Drury Lane en Londres entre 1747 y 1776, las plumas de numerosos críticos se elevaron en contra de la ausencia de calidad teatral. Archer²⁵ denunciaba durante la última década del siglo este pesimismo generalizado, reflejado en la ausencia de toda referencia a dramaturgos de renombre durante el XIX en la mayoría de obras de Historia del Teatro británico –tendencia que todavía persiste en la actualidad-, y anclado en el recordar sistemático de una Edad de Oro dramática pasada designada con el apelativo *palmy days*, contraria a la “masa dramática informe”²⁶ característica del XIX. Alfred Darbyshire ilustra también esta tendencia hacia la valoración del teatro victoriano siempre en relación con su precedente isabelino. Tanto es así que el crítico destaca el

²³ in *Le Théâtre Français et Anglais*. Charles Hastings. Paris. Firmin-Didot et Cie. 1900. Pp. 373-374

²⁴ in Walter de la Mare (Editor). *The Eighteen-eighties. Essays by Fellows of the Royal Society of Literature*. Cambridge. Cambridge University Press. 1930. P. 162.

²⁵ William Archer. *English Dramatists of Today*. London. Sampson Low & Co. 1882. Pp. 1-2.

²⁶ Michael R. Booth. *Prefaces to English Nineteenth-Century Theatre*. Manchester. Manchester University Press. s/f. P. 1.

papel de los escenarios victorianos como grandes regeneradores de los dramas shakespearianos, omitiendo la efervescencia de nuevas fórmulas dramáticas y autores que caracterizaron el XIX inglés:

It is a curious and interesting fact that the two great periods of English histrionic art, are marked by the reigns of two great queens. The age of Elizabeth produced the greatest dramatist the world has ever known; and the age of Victoria has given the greatest value to his works by stage illustration (...) Although the Elizabethan era will ever be held in respect and reverence as having given the birth to the world's greatest dramatist, the Victorian era will also be respected and honoured in historic annals for having given truthful and beautiful stage expression to the Shakespearian creations.²⁷

El optimismo que rezuma dicho argumento no acentúa sino la parcialidad del mismo. Enfatizar el teatro victoriano a partir de sus puestas en escena de obras Shakespeare es sinónimo de silenciar los nuevos géneros que abarrotan las salas, y evidencia una crítica anclada todavía en los modelos más arcaicos. Evidentemente, la omisión no es inocente. La actitud negativa de la crítica se asocia a la indiferencia y a la ignorancia de ciertos autores. El silencio de los manuales y de la crítica es el castigo y el reflejo de un siglo que no merece ser recordado pues a lo largo de este periodo,

plays there were in great numbers, but no one has attempted to record their titles and lists of actors, as Genest did before 1830. Many of the plays were never printed; most of them were borrowed from the French, few contributed anything novel to the art of comedy. In a half-century when theatre-going was constantly on the increase, the theatre welcomed no writer of high literary rank, no comedies that are still acted to-day; and such innovations as it produced in the dramatic art have been mostly forgotten in the livelier activities which succeeded them.²⁸

Lo cierto es que la alusión a la decadencia del género dramático constituía un manido recurso tanto para críticos como para las editoriales de los periódicos que, ante

²⁷ Alfred Darbyshire. *The Art of the Victorian Stage. Notes and Recollections*. London. Sherratt & Hughes. 1907. P. 1.

²⁸ Ashley H. Thorndyke. *Op. Cit.* P. 509-510.

la escasez de noticias o interpretaciones originales, recurrían al supuestamente lamentable estado del teatro inglés, más obstinados en describir la decadencia del mismo que en diagnosticar las posibles claves que supondrían su renacer. Las conclusiones que a menudo se derivaban de todas estas reflexiones no distaban mucho de ser apocalípticas: en julio de 1885, el crítico literario Walter Herries Pollock encabezaba un artículo titulado “A Glance at the Stage” para el *National Review* que ilustra la opinión generalizada del momento. Tras describir desesperadamente como las reacciones del público no se ajustaban a aquellas que las obras supuestamente pretendían desencadenar, Pollock trascendía la mera reflexión teatral profundizando en aspectos más políticos y sociológicos, concluyendo que la “the decadence of English taste in stageplays” derivaba de la “decadence of England’s position among the nations of the world”, y dentro del cáncer que representaba el arte dramático en Inglaterra, un género en particular, la farsa, constituía su embrión primordial que por metástasis contagiaba las restantes fórmulas, y que a su vez derivaba por inducción del declive que caracterizaba los acontecimientos políticos externos: “the love of prolonged farce on the stage is due to the prolonged tragedy of political events off the stage”²⁹. Las hipótesis del crítico establecían dos premisas que inequívocamente conllevaban a una conclusión evidente: a) Inglaterra constituye un estado en decadencia; b) el teatro inglés es un género en decadencia; c) la decadencia nacional es el resultado de la decadencia teatral. El encadenamiento que realiza el crítico resulta apocalíptico por cuanto liga el inevitable declive del colonialismo británico a un teatro que no es sino reflejo de los gustos de su público, de lo que se desprende que el cisma del imperio reside por lo tanto en los habitantes del mismo, en la crisis de valores de sus propios integrantes. Juicios tan apresurados como el anterior poblaban los diarios de la época. Un artículo publicado en *The Stage Manager* el 4 de octubre de 1849 es pionero por cuanto alberga cierta esperanza de su resurrección futura: “The Prospects of the drama have been but sickly for some time now; let us not only hope, but will it, that they are brightening. There is material enough to embody and to represent the noblest productions of the human mind,

²⁹ In William Archer. *About the Theatre. Essays and Studies*. London. T. Fisher Unwin. 1886. P.11.

if the spirit of progress which actuates the public in so much, will put its shoulder to the wheel in this case.”³⁰

El recurso a la adaptación constituye uno de los principales argumentos esgrimidos como pruebas sintomáticas de la decadencia dramática inglesa durante este periodo. En realidad, el giro orientativo hacia las dramaturgias francesas evidenciaba un interés francófilo hacia todos los campos del conocimiento, denostado por los más conservadores. El propio Wordsworth reflejó a través de sus versos el *engouement* hacia Francia y lo francés, diciendo

Lords, lawyers, statesmen, squires of low degree,
Men known and men unknown, sick, lame, and blind,
Post forward all like creatures of one kind,
With first-fruit offerings crowd to bend the knee,
In France, before the new born-majesty

Pero el poeta no dejaba de lamentar, como harían tantos otros a lo largo del siglo, la pérdida de los valores considerados “nacionales”, condenando el olvido de las fórmulas nativas a favor de la esclavitud francófila:

‘Tis ever thus. Ye men of prostrate mind
A seemly reverence may be paid to power;
But that’s a loyal virtue, never sown
In haste, nor springing with a transient shower.
When truth, when sense, when liberty were flown,
What hardship had it been to wait an hour?
Shame on you, feeble heads, to slavery prone!³¹

El teatro no había de escapar a la hipnosis artística de lo francés, que manifestaba como veremos, más que una moda, un interés debido a la calidad de dramática de sus

³⁰ In Russell Jackson. *Victorian Theatre*. London. A & C Black Ltd. 1989. P. 5.

³¹ In Matthew Arnold. “The French Play in London”. *The Works of Matthew Arnold*. 15 Volumes. Vol. III: *Essays in criticism*. London. Macmillan and Co. 1903. P. 64.

dramaturgias. Si el teatro francés siempre se mantuvo en contacto con Gran Bretaña, 1800 inicia una época de adaptación sistemática de piezas que provocará todo tipo de reacciones entre la crítica. En palabras de Alardyce Nicoll,

while adaptation has ruled for generations on the London stage, facts force us to admit that never before were so many foreign dramas reworked for English audiences. It was not only the difficulty of building plots out of the social life of the time which drove the playwrights to this wholesome imitation. Already we have noted the low remuneration for dramatic work, and it will at once be realised that any author who attempted to live by his pen was forced to turn out many more dramas than his predecessors had done. From 1858 to 1850 J.R.T. Planché produced over 150 plays, an average of five per year while Fitzball's efforts seem almost incalculable.³²

Con todo, la adaptación de temas, motivos, situaciones, personajes o parlamentos en el teatro procedentes de otras fuentes constituye una técnica que se extiende a todos los géneros, aunque con mayor provecho por la rapidez de confección y secretismo del original, en el teatro. Como veremos más adelante, Francia se erigió como el epicentro dramático original del que derivarían miles de obras en lengua inglesa, aunque no fue el único. La novela británica del XIX, si se nutrió –en las tramas y personajes de Walter Scott o de Dickens- del melodrama, también fue objeto de un proceso adaptativo invertido por cuanto sirvió de *alma mater* de numerosas piezas dramáticas. La adaptación sistemática, como es evidente, no exigía una labor creativa precisa y detallada –sólo aquellos adaptadores que compaginan su labor adaptativa con la creativa, por ejemplo, Sydney Grundy, constituirán una excepción al reformular de manera absolutamente diferente los argumentos originales, planteando así los límites entre creación y crítica o reformulación como artes propios-, y permite el ingreso de pingües beneficios a autores cuyas dotes escénicas no resultan del todo satisfactorias para el empresario teatral. Así, de la adaptación mecánica de tramas novelescas, dice Terry en su prefacio a *The Antiquary*:

³² Alardyce Nicoll. *A History of English Drama 1660-1900*. Vol. IV. *Early Nineteenth-Century Drama*. Op. Cit. P. 76.

The task of compressing Tales of three volumes into Plays of three Acts is one of merely technical and mechanical drudgery, which no one would willingly undertake who could do better things; and he who performs it must be content to resign the title of Author, for the humbler but juster appellation of Compiler.³³

Muy pareja es la opinión de la novelista Marie Louise de Ramée, que bajo el pseudónimo literario *Ouida*, afirmaba en una airada carta enviada al *Times* el 3 de marzo de 1882, su creciente indignación por la constante dramatización de sus obras sin su consentimiento previo, y arremetía contra los adaptadores ingleses cuya única fuente de inspiración exigía la usurpación de la propiedad literaria ajena:

There is no work of fiction which does not suffer, and is not dwarfed and degraded, when misrepresented by association with the false taste, the ludicrous ignorance, the dull blunders, and the duller jokes which characterise the English playwright, who confesses his own miserable poverty of brain by his perpetual recourse to foreign inspiration and to stolen goods.

Sin duda la sistemática adaptación de las novelas de Scott, Dickens o Mary Shelley (no olvidemos el éxito que supuso sobre los escenarios su *Frankenstein*) aportó algo más que sustanciales beneficios económicos a sus autores y tramas sensacionales para sus

³³ La adaptación, efectivamente, no se limita a obras extranjeras, sino que se extiende a todas aquellas tramas, bien dramáticas, bien narrativas, que ofrezcan una riqueza argumental suficiente como para que, en su dramatización, atraigan al público. En este sentido, hemos de recordar que una de los principales éxitos del melodrama de principios de siglo es la adaptación llevada a cabo para la escena por Isaac Pocock de la novela de Walter Scott, *Rob Roy* en 1818. Así, el dramaturgo Edward Fitzball recoge en su autobiografía el éxito obtenido gracias a la puesta en escena de novelas de Walter Scott, éxito fomentado además por un teatro en inminente desarrollo de sus cualidades técnicas, cada vez más rico en la complejidad de la puesta en escena, permitiendo a las pequeñas salas equipararse con los grandes teatros nacionales: “The next mighty luminary which reflected its lustre upon the so-called illegitimate drama, was the wonderful genius of Sir Walter Scott; for although Sir Walter himself was no dramatist, his works were so dramatic, that placed on the stage by such hands as Tom Dibdin’s first, *The Heart of Mid Lothian*, they assumed a new and magnificent feature, which even the theatres royal could not surpass. It was about this period that I myself, a very young champion, entered the lists, and threw down my gauntlet to the play-going world. The *Fortunes of Nigel* became to me a brilliant triumph, (...) then such talented men followed in my wake, as Douglas Jerrold, Buckstone, Haynes, Serle, and a whole catalogue of others of great merit, with such painters as Stanfield, Roberts, C. Marshall, Tomkins, and the Wilsons, till at length, in the course of a few years, the minor theatres had risen to a pitch of *grandeur* and excellence, little or never anticipated by old stagers”. Edward Fitzball. *Thirty-five Years of a Dramatic Author’s Life*. 2 Vols. London. T. C. Newby Publisher. 1859. Vol. I. Pp. 4-5.

piezas: el estudio de la caracterización de los personajes novelescos, y de la estructuración de sus argumentos proporcionaría un aprendizaje para los autores dramáticos, cuyas versiones teatrales de obras narrativas anteriores llegarían a eclipsar a éstas últimas. Prueba de ello es el éxito obtenido por *Lady Audley's Secret*, llevado a los escenarios por Hazzlewood en 1877, a partir de la novela de Mary Elizabeth Braddon.

La autoría del adaptador, o su mera labor de reescritor, constituye una de las claves del siglo por cuanto pone en jaque la legislación existente en torno a la posibilidad legal de adaptar una obra u otra con o sin previa autorización del autor, aspectos que veremos más adelante. Asimismo, el proceso de reescritura de una obra y la consolidación del escritor dramático en tanto que autor propio, alcanza el nivel de cuestión puramente estética por cuanto el crítico o reescritor, en la medida en que reformula una obra anterior, deviene hasta cierto punto el autor de la misma bajo un nuevo formato. Estas cuestiones serán abordadas más adelante en relación a los posicionamientos estéticos de la dramaturgia wildeana. Bástenos señalar aquí la predominante presencia de las adaptaciones como uno de los factores considerados por la crítica como perjudiciales para el teatro nacional por cuanto obstaculizaron, mediante la reiteración e imitación, la renovación de las formas dramáticas, fomentando el anclaje de los autores en “these degenerate-dramatic days”³⁴.

El papel jugado por las constantes adaptaciones francesas no es baladí en cuanto a esta cuestión. Numerosos autores de la época sitúan a dichas adaptaciones en tanto que uno de los principales motivos de decadencia del teatro inglés del XIX. El dramaturgo Edward Fitzball denunciaba en 1859 un teatro “nearly almost all composed of translations”³⁵, en el que reinaba la pereza compositiva, la incapacidad, y la delegación en originales franceses a menudo transmutados en híbridos en lengua inglesa escasamente reconocibles o creíbles para el público. La incesante proyección de piezas extranjeras no es sino motivo de refuerzo de un sentimiento ampliamente conservador

³⁴ In T. Dibdin. *Harlequin Hoax*, (escena 5), representada en el Lyceum en 1814.

³⁵ Edward Fitzball. *Op. Cit.* Vol. I. P.1.

centrado en el esplendor del siglo anterior. Frente a un pasado recordado de manera excesivamente simplista y parcial por la excelencia del ingenio dramático inglés y dominado por la tragedia como género epítome del arte dramático, el presente, caracterizado por el recurso a una lengua extranjera siquiera comprendida por el espectador, y por unas salas repletas de todos los estamentos sociales, dedicadas al montaje de piezas degradantes para la imagen mítica de un teatro nacional único compuesto de autores y obras ingleses, constituye una visión compartida por numerosos críticos y dramaturgos del momento, obcecados en la persistencia de géneros y autores caducos:

Those who, like me, have gone over nearly forty years of the drama, and witnessed the picture of the past must, I think, award to it the palm, if not of merit, of originality, which is, certainly, the more creditable of the two to any nation justly proud of not resorting to the peacock's feathers. The drama of the present day seems nearly almost all composed of translations; the real merit, then –that is to say, the inventive merit- must be awarded to our French allies in particular. The drama of the last half-century was more the coinage of English brains. Till the determination of the last, French was, the language of the Parisians was, but sparingly spoken or known here, and French works more difficult to obtain; consequently we had such original authors as Sheridan, Goldsmith, Reynolds, Cumberland, Morton, and even Doctor Johnson, who considered the writing of a five act tragedy the highest summit of attainment to which the human mind could reach. It is not to be questioned that all and every one of these authors knew French, but a different and more national feeling pervaded the mind in those days. A man would not have felt honestly satisfied to have translated another man's work without acknowledging the fact; and however excellent the translation might have been, would have fallen far short of the credit at that time awarded to originality. But as those authors only wrote for the Theatres Royal, men infinitely less erudite or pretending, who, so far from understanding the French language, scarcely understood their own, were the writers principally employed at the minor theatres.³⁶

El prejuicio contra lo francés es reconocible en numerosos testimonios de la época, principalmente reflejados a través de las *reviews* publicadas en los periódicos dramáticos de la época, que, a pesar de conocer con certeza las deficiencias del arte

³⁶ Fitzball, Edward. *Op. Cit.* Vol. 1. Pp. 1-3.

*De declive al renacimiento:
Evolución genérica y formal del teatro inglés en el siglo XIX*

dramático nativo, no por ello dejaron de ensalzar las creaciones inglesas ante el miedo de sucumbir definitivamente a la invasión gala, aún con el riesgo de detractar las grandes producciones del país vecino que servirían más tarde de claves renovadoras del teatro autóctono. El crítico dramático J.T.Grein denunciaba la parcialidad y recalcitrante actitud conservadora de la prensa londinense en los siguientes términos:

Ils mettent tout ce qui est anglais sur un piédestal. Ils proclament que les mélodrames de l'Adelphi, de Drury Lane –que Thalie leur pardonne- sont des produits sains de l'art anglais (Art ! grand Dieu !...); que les bouffonneries, café-concert à la Gaiety et ailleurs sont artistiques, gracieux, et je ne sais quoi encore ; que les mauvaises adaptations du grand Dumas et autres, le plus souvent mal jouées qui plus est, sont supérieures à l'original ; que les pièces de quelques auteurs indigènes, qui ont pour ainsi dire obtenu un monopole, sont de petits chefs d'œuvre.

D'un autre côté ils traitent les modernes depuis Ibsen jusqu'à Sardou avec une sévérité draconienne, trouvant leurs pièces trop sombres, et surtout parce qu'ils craignent que leur écrasante supériorité n'ouvre les yeux du public et ne démasque combien les dramaturges anglais ont à apprendre de leurs voisins d'outre mer.³⁷

El provincianismo inglés del momento casa mal con el pretendido *revival* dramático que, supuestamente sin influencias extranjeras, tendrá lugar durante la última década del siglo. Porque, si bien no es menos cierto que las adaptaciones sistemáticas francesas derivaron parcialmente en la comodidad de los dramaturgos británicos, más preocupados por adaptar obras extranjeras antes que crear obras originales, no podemos dejar de afirmar que el recurso a la adaptación, además de constituir uno de los principales vectores renovadores del teatro británico del XIX, representa menos la razón o la causa de la decadencia del teatro británico cuanto uno de los múltiples síntomas ilustrativos de la misma, esto es, el mero reflejo de la incapacidad creativa y de la orientación de los dramaturgos hacia nuevos campos de mayor interés económico. La mayoría de los críticos sostiene que la década de 1890 es testigo del resurgimiento del drama nativo inglés en detrimento de las piezas francesas, tan en boga durante la

³⁷ J. T. Grein. *Dramatic Criticism*. London. John Long. 1898-1903. 5 Vols. Vol. 2. P. 16.

Capítulo 1

segunda mitad del siglo. Un vistazo al somero listado establecido por William Archer evidencia la persistencia de las mismas sobre el escenario contradiciendo un argumento que responde más a una sintomática nostalgia que al rigor estadístico:

- Shakespeare: 97 weeks in 5 years; 20 plays (incl. Elizabethan Stage Society productions).
- Old Plays: 70 weeks (the Oldest by Sheridan).
- Modern Plays:
 1. dramas, comedies, and serious prose plays in general: 740 weeks; 88 plays.
 2. poetical plays: 61 weeks; 7 plays.
 3. melodramas: 319 weeks; 23 plays
 4. farces: 657 weeks; 51 plays
 5. Burlesques: 33 weeks; 6 plays
 6. Musical farces: 858 weeks, 19 plays.
(excl. pantomime and comic opera).
- American plays: 196 weeks, 27 plays.
- French plays: 534 weeks, 46 plays
- German Plays: 30 weeks, 8 plays
- Norwegian plays: Ibsen: 15 weeks, 8 plays
- Others: 4 week; 1 play³⁸

Si además tenemos en cuenta la natural confusión taxonómica entre farsa, comedia, vodevil y otros géneros cómicos, así como las innumerables adaptaciones de obras, cuyo autor no es reconocido en el paratexto, la presencia de obras francesas sobre los escenarios ingleses sigue siendo de elevada importancia y, lejos de suponer un agotamiento de fórmulas, constituye, en compañía de otras piezas procedentes de distintos países, el germen de un nuevo teatro que bebe de distintas fuentes y se regenera. En palabras de Holbrook Jackson, “what can be credited to the period is the creation of an atmosphere in which a new drama might flourish at the appointed hour”³⁹.

³⁸ William Archer. *The Theatrical World for 1893-1897*. London. Walter Scott. 1894-1898. 5 Vols. Vol. 5. *Epilogue*.

³⁹ Holbrook Jackson. *The Eighteen Nineties*. London. Grant Richards. 1922. P. 205.

Sin embargo, hasta la llegada del nuevo siglo el teatro se convierte en el primer objetivo de los reformistas conservadores que esgrimen como principal argumento la escasa calidad de las obras nativas, el progresivo abandono de las salas por parte de las clases más pudientes a favor de aquellas que proponen espectáculos foráneos -italianos y franceses principalmente-, la tendencia al divertimento simplista como único medio de obtener un patio de butacas completo, y la decadencia de la posición artística del dramaturgo, transformado en autor de alquiler al mejor postor. La novela, convertida así en el género por excelencia de la era Victoriana, deberá equipararse con la escena teatral, y si ésta ha de ser reformada de acuerdo con el estatus que poseía antaño, también el espacio físico deberá someterse a remodelaciones que ilustren el sano carácter de un género que, como cualquier otro aspecto integrante de la cultura, deba ser considerado beneficiario para el público. La tendencia a finales de siglo observada en críticos como William Archer o Clement Scott en *troupes* de actores como los Bancroft o John Irving, y en los autores conformantes del *New Drama*, como Grundy, Pinero Jones y Wilde, sientan los pilares de un renacimiento escénico que, aún siendo ciertamente de naturaleza elitista, reaviva la perdida dignidad del género -según los sectores críticos más recalcitrantes-, y devuelve la escena a las clases más favorecidas, identificando estamento social y calidad dramática.

La homogeneidad crítica observada a lo largo de este siglo es explicativa no tanto de un entendimiento compartido y similar de las producciones teatrales de la época, cuanto de una percepción conjunta de la escasa calidad de las obras, convertida en el único parámetro rector de su juicio. Creemos, por el contrario que las opiniones anteriormente expresadas, reflejan esencialmente un continuismo interpretativo rayano en el inmovilismo, en la involución, y en el sistematismo, manifestando que las claves interpretativas del teatro no han evolucionado, articuladas siempre en los mismos parámetros interpretativos, basados en preceptos clásicos cuyos referentes son los grandes géneros trágicos escindidos, en su calidad y acción, desde la *Poética* de Aristóteles, de los géneros entendidos como “menores”. Creemos que tales conceptos merecen ser reformulados de acuerdo con percepciones distintas, centradas en criterios

paratextuales, esto es, ajenos al texto literario puro que funda la representación, y más concernientes a la sociología teatral. De ahí que el estudio de la situación de los teatros, del público, y de las condiciones socio-económicas de los autores dramáticos resulte imprescindible. Como afirma M. R. Booth⁴⁰, el principal crítico dedicado a rehabilitar el teatro británico del XIX a partir de la incidencia y recepción de la audiencia en la vida teatral, el público siguió asistiendo al teatro, y la opinión de un grupo de críticos cultivados no ha de servir de único parámetro descriptivo del gusto teatral de una época omitiendo así los principales beneficiarios de ese teatro decadente. En el prefacio de *Saints and Sinners*, el dramaturgo Henry Arthur Jones planteaba el cisma entre lo literario y lo dramático, resolviendo parcialmente el conflicto, en tanto que autor dramático, en favor de la audiencia: “But whatever the cause of the quarrel, and whatever the various and debatable circumstances that may place the blame on the one side or the other, there does exist this very palpable antagonism, and jealousy, and desire of mastery between the two elements, theatrical and literary, that make up a play. So much so that on seeing popular plays one is tempted to exclaim, ‘The worst and deadliest enemy of the English drama is –the English theatre.’”⁴¹ Se plantea una paradoja como punto de partida de nuestro estudio que resulta igualmente aplicable al contexto francés: la efervescencia de géneros, autores y obras acogidas fervorosamente por el público y denostadas por la crítica es un hecho indiscutible a lo largo del XIX inglés: ¿En qué medida la crítica teatral de una época, posicionada desde una perspectiva que se quiere erudita, refleja la realidad de la época aún con ello omitiendo la opinión del público? ¿Dónde radica el éxito de una obra teatral, en el éxito de público o en su calidad literaria, obtenido el primero, a menudo, a costa del sacrificio de la segunda sobre el escenario? ¿Hasta qué punto el teatro inglés del XIX es el resultado de su público o viceversa? ¿Qué papel jugó el teatro francés en la regeneración del teatro inglés? Conviene detallar en un primer momento la evolución de los escenarios londinenses a lo largo del XIX, con el fin de confrontar su situación a mediados y a

⁴⁰ In Michael R. Booth, *et alii. The Revels History of Drama in English*. Vols. VI, “1750-1880”, y VII, “1880 to the Present Day”. London. Methuen. 1978. Vol. 6, 1750-1880. P. 29.

⁴¹ Henry Arthur Jones. “Preface to *Saints and Sinners*”. In *The Renaissance of the English Drama. Essays, Lectures and Fragments Relating to the Modern English Stage, Written and Delivered in the Years 1883-1894*. London. Macmillan and Co. 1895. P. 311.

finales de siglo, subrayando su progresiva democratización o apertura a todo tipo de público, géneros y autores, que no es sino la manifestación de una sociedad en movimiento y de la progresiva industrialización del arte escénico convertido en arte al servicio de ese público.

1.2. PATENT THEATRES: DEL MONOPOLIO A LA DEMOCRATIZACIÓN.

Una gran parte de la responsabilidad concerniente a las piezas puestas en escena a lo largo de la primera mitad del XIX y que determinó en gran medida la evolución del teatro en años posteriores, recae sobre la situación legal de la escena desde principios de siglo. La legalidad escindía la escena en salas “mayores” y “salas menores”, aplicándose sistemáticamente el calificativo a las obras, actores y autores que en unas u otras actuaran o se representaran, restringiendo su puesta en escena en función de su calidad. Hasta 1843, año en que se aprueba la *Theatre Regulation Act* que legitimizaba a los teatros “menores” siempre que cumplieran con una serie de requisitos dispuestos legalmente por el Lord Chamberlain –entre ellos, que toda producción incluyera un determinado número de canciones o de notas de piano-, el monopolio establecido desde 1660 por las *Letters Patent* o *Charters* aprobadas por Charles II en torno a los *patent theatres*, o teatros oficiales, únicas salas a las que estuvo permitido legalmente representar *legitimate drama*, configuró el panorama dramático de la primera mitad del XIX. Los tres únicos *patent theatres*, el Drury Lane, el Covent Garden y el Haymarket, poseían el derecho exclusivo de representar *serious drama* –tragedia, comedia y farsa– relegando al resto de las salas a la representación de *illegitimate drama*, esto es, piezas musicales, pantomimas, *burlettas*, melodramas y demás piezas de naturaleza híbrida en las que el diálogo estuviera ausente. Originariamente los *patent* fueron concedidos únicamente a dos de las tres salas: al Drury Lane y al Lincoln’s Inn Fields –que en 1732 se trasladaría al Covent Garden, dirigidas por William Davenant y Thomas Killigrew respectivamente. Este monopolio se reforzó por la aprobación de la ley de 1737 que

explícitamente distinguía los géneros que cada sala estaría capacitada para representar y posicionaba al Lord Chamberlain como regulador de la actividad teatral. El Haymarket entró a formar parte de la terna posteriormente en 1766, a partir del privilegio concedido a Samuel Foote por el rey, aunque limitado a la temporada teatral estival –del 15 de mayo al 15 de septiembre. Tras la muerte de Foote, el Lord Chamberlain concedió la licencia de representación al teatro y, aunque en tanto que objeto de licencia su estatus difería de las patentes que subvencionaban el Drury Lane y el Covent Garden, los privilegios de los que fue continuamente objeto le valieron esa consideración por parte del público. Los diferentes responsables del cargo de Lord Chamberlain no hicieron sino reforzar las bulas concedidas al Haymarket –por ejemplo, la renovación sistemática de su licencia teatral- y extendieron los meses de representación de tres a diez meses al año. De este modo, el panorama teatral a principios del XIX quedaba escindido entre dos espacios físicos, el Drury Lane, Covent Garden y Haymarket por un lado, que se oponían a un elevado número de salas menores, manifestando un conflicto igualmente trasladable a los géneros, piezas, y autores allí representados.

Esta división de espectáculos es tanto más patente desde la reconstrucción de los espacios físicos teatrales llevada a cabo durante la temporada de 1808-1809, por la que los tres teatros oficiales aumentaron sus dimensiones de modo a incompatibilizar la puesta en escena con piezas basadas en el diálogo, fomentando únicamente aquellas cuya acción priorizaba la música y el espectáculo. Así, durante la primera mitad del XIX, el conflicto entre teatros mayores y menores fue testigo del progresivo declive de los primeros, cada vez más incapaces de adaptar su espacio físico a obras que primaban la dicción y el estilo. Sólo obras bien conocidas de autores de renombre pertenecientes al repertorio clásico, principalmente Shakespeare, permitían su representación, tanto por el exhaustivo conocimiento por el público de la acción desarrollada, cuanto por la atracción ejercida por el carisma de los actores protagonistas. Edmund Kean y Fanny Kemble –cuya interpretación de Juliet en la tragedia de Shakespeare durante la temporada 1829-1830, salvó de la bancarrota al Covent Garden- constituyen, los máximos exponentes de unos teatros representados por sus actores y personajes, y de un

público cada vez más volcado en la figura del actor que en la obra misma, tendencia que se agudizará a lo largo del siglo alcanzando su punto álgido en las figuras de Sarah Bernhardt y John Irving.

El fantasma de una edad de oro teatral, guiada por el repertorio clásico, sólo en algunos casos pudo ser recuperado y mantenido durante determinadas temporadas ante la inevitable caída de los grandes a favor de las salas menores. La dirección de Macready del Covent Garden y del Drury Lane entre 1837 y 1839, y 1841 y 1843 respectivamente, constituye uno de las últimas tentativas de devolver al teatro oficial la grandeza de los siglos anteriores. Con todo, el incipiente y creciente interés provocado por las carteleras de las salas menores, mucho más diversificadas en sus producciones y en las técnicas empleadas, exigió la progresiva apertura de los *patent theatres* a todo tipo de espectáculos con el fin de sobrevivir al éxodo de público. La inclusión de elementos espectaculares tales como auténticas cascadas acuáticas o animales exóticos no eran sino tímidas respuestas que acercaban los teatros oficiales a los intereses de la multitud manifestados en su preferencia de las salas menores. La inclusión de estos elementos en sus piezas confirmaba una vez más que la bipartición entre *legitimate* e *illegitimate drama* no fue en ningún momento biunívoca, sino parcial. Los *patent theatres* pudieron en todo momento llevar a cabo la puesta en escena de piezas reservadas a las salas menores, introduciendo elementos espectaculares típicos de éstas, siempre que el éxito de taquilla así lo exigiera, aún con el riesgo de degradar el supuesto repertorio clásico del que se querían baluartes; mientras que, por otro lado, los menores se vieron obligados a luchar por reforzar sus privilegios y agudizar las estrategias que les permitieran ampliar sus repertorios. Dada la limitación, por imperativo legal, a la puesta en escena de piezas musicales y divertimentos –principalmente melodramas y *burlettas*–, la tentativa de representar cualquier otro tipo de piezas que no se adaptara a los esquemas impuestos por la ley sería rechazada o necesitaría de una reformulación de sus claves escénicas a fin de ser aceptada por el censor. Por ejemplo, en la medida en que el Lord Chamberlain concedía la licencia de representación en tanto que *burletta* a toda obra compuesta de menos de cinco actos, cada uno de ellos a su vez animado por

cinco o seis canciones, la posibilidad de montar obras de géneros diferentes pasaría por un ejercicio de reescritura que contemplara los requisitos formulados y que revestiría obras cómicas, dramáticas o trágicas, clásicas y modernas, bajo el nuevo calificativo de *burletta*. De hecho, ciertos autores llegaron incluso a eliminar por completo durante la representación las canciones y aires que el guión preescribía. En este sentido, las comedias y tragedias reescritas por Elliston en forma de sucesión de ripios y acompañadas por un piano para el Surrey, entre 1809 y 1814, o la estructuración de obras en prosa en torno a canciones, añadiendo además efectos más o menos espectaculares –como es el caso de *Douglas; or, the noble Shepherd*, de John Home, estrenada en 1837 en el Sadler Wells en mayo de 1837, o de algún Shakespeare reescrito de manera a pasar desapercibido por la censura- demuestran la búsqueda constante de nuevas vías expresivas destinadas a burlar la figura del Lord Chamberlain, y la forzada amplitud de las características definitorias de los géneros, cada vez más híbridos y desligados de sus definiciones clásicas, a pesar de las numerosos intentos por parte de los *patent* de denunciar estas transgresiones, y de la inseguridad constante ante la posibilidad de revocación de la licencia de representación o de los parámetros definitorios de piezas aceptables para su puesta en escena.

La muerte de Kean en 1832, supuso el golpe de gracia a los teatros oficiales, en un momento en que los *minor theatres* gozaban de libertad absoluta para poner en escena cualquier tipo de pieza, sin limitación formal alguna o de contenidos, y derivará, once años más tarde en la abolición del monopolio teatral. Como es evidente, el conflicto entre las diferentes salas no refleja más que el conflicto entre los diferentes géneros a partir de la moralidad institucional conferida a cada uno de ellos, o lo que es lo mismo, entre el *legitimate* y el *illegitimate* drama. Géneros “menores” como la farsa, la pantomima o la ópera ya gozaban de inmensa popularidad entre el público a lo largo del XVIII, relegando a los teatros oficiales a una tendencia hacia la comedia sentimental cada vez de menor interés para las capas sociales más desfavorecidas, volcadas en el suspense y la tensión de las nuevas composiciones denominadas “play” o “drama”, en tanto que fórmulas destinadas a resaltar su oposición con las convenciones propias de

los géneros tradicionales *Tragedy* o *Comedy*⁴². La comedia legítima pierde peso frente a los espectáculos ilegítimos, adornados por música y espectáculo, cuyo resultado son piezas híbridas que combinan, como en el caso del dramaturgo George Colman, tragedia, farsa y ópera.

Uno de los principales motores que generó la implosión del sistema de privilegios institucionales concedidos a las tres salas antes citadas se gestó en la propia situación legal que articulaba los derechos dramáticos de las mismas. Como Nicholson ha detallado, la multitud de leyes que estructuraban los permisos de puesta en escena, en numerosas ocasiones, no sólo complicaba y enturbiaba el desarrollo fluido de la creación dramática, sino que a menudo establecía contradicciones que dificultaban la carrera teatral, dado que delegaba en la interpretación de los representantes institucionales la concesión o su negativa de la licencia de representación. Confusión que se acentuaba a partir del solapamiento de las jurisdicciones responsables de la aceptación o rechazo de la concesión de dicha licencia.⁴³ Si durante el siglo XVIII los responsables institucionales de la política teatral estatal se habían esforzado por

⁴² Ashley H. Thorndyke. *Op. Cit.* P. 474.

⁴³ Cf. Watson Nicholson *The Struggle for a free Stage in London*. London. Archibald Constable and Co. 1906. Pp. 138-40; 160-5. El sexto capítulo de esta obra, titulado *Conflicting Legislation* (Pp. 124-140), es muy iluminador en este sentido. Nicholson destaca la existencia de tres grandes leyes generales aprobadas por el Parlamento que gobernaban los teatros del reino, además de las leyes específicas que se aplicaban a las grandes ciudad a título particular. Si la “Act of 28 George III” mantenía lo contemplado por la *Licensing Act* que reconocía los grandes teatros oficiales, mientras que la “Act 25 George II” reconocía el derecho de los jueces de paz –*magistrate*- en un radio de veinte millas en la periferia de Londres a aprobar o derogar la representación teatral, y en tercer lugar, se estipulaba el derecho del resto de los magistrados del reino a enjuiciar la posibilidad o imposibilidad de poner en escena en ese tercer espacio exterior del radio londinense. La autoridad era a finales del XVII, por lo tanto, tripartita, siendo el Lord Chamberlain el responsable de las piezas que se montaran en el distrito de Westminster, lugar donde estaban localizados los *patent theatres*; los *magistrates* o jueces de paz cubrirían Londres y su periferia dentro de un radio de veinte millas, y dependiendo de la naturaleza de la obra; en tercer lugar, el espacio físico restante quedaría bajo jurisdicción de los restantes *magistrates* que podrían permitir la puesta en escena de *regular drama* –similar al permitido en los *patent theatres*- únicamente durante una época del año determinada, al tiempo que la legislación particular de cada ciudad contemplaría el disfrute de algunos teatros de los mismos privilegios que los tres teatros oficiales en Londres. El carácter farragoso e imbricado de esta serie de ordenamientos legales tenía por objetivo trasladar el sistema jurídico concerniente a la representación teatral en la metrópolis al resto del reino, pero el peso de la subjetividad en la interpretación de la concesión de las licencias y el conflicto de jurisdicciones provocado por el solapamiento de territorios conllevó a la reestructuración sistemática de la situación jurídica de los teatros que, si bien en un primer momento trató de preservar los privilegios de los tres grandes teatros oficiales, no pudo sino en último término llevarse a cabo en detrimento suyo.

preservar los derechos de los *patent theatres*, en los primeros años del XIX, el Lord Chamberlain, cargo entonces ocupado por el Conde de Dartmouth, se mostró mucho más partidario de extender las libertades jurídicas de los teatros menores con el fin de reforzar su competencia con respecto al monopolio de los tres grandes. Los permisos de construcción de siete nuevos teatros aprobados en su competencia bajo su mandato, dos de los cuales se erguirían en tanto que dos de los principales teatros menores londinenses –el Olympic y el Adelphi- refrendan su voluntad de minimizar la oligarquía teatral reinante. Aún así, el camino hacia la democratización desde el punto de vista jurídico no resultó sin obstáculos⁴⁴.

Con todo, el melodrama fue sin duda el género que desequilibró la balanza a favor de los teatros menores. Éstos se habían visto ya obligados a recurrir a una

⁴⁴ Si bien a partir de la proliferación de pequeñas salas las convenciones clásicas definitorias de cada género se diluían en un maremágnum de obras híbridas de imposible clasificación, las protestas en contra del monopolio teatral seguían pronunciándose tanto dentro como fuera del Parlamento. En 1810 tuvo lugar una petición de ampliación de la bula teatral a una tercera sala, y al año siguiente un esbozo de ley – el *London Theatre Bill*- fue sometido a votación en la Cámara de los Comunes, seguido de peticiones similares en 1812 y 1813. Ante la enérgica oposición de los responsables de los teatros oficiales y de sus aliados parlamentarios, todos estos intentos resultaron un fracaso que, lejos de disuadir a sus instigadores, desataron todavía más sus protestas. Edward Bulwer promovió la creación de un *Select Committee of the House of Commons*, que él mismo presidiría a partir de 1832, encargado de investigar y de resolver todos los asuntos en materia teatral, y del que más tarde resultaría el *Dramatic Performances Bill*, por el que todo teatro con licencia estaría capacitado para poner en escena *legitimate drama* y que traspasaría a manos del Lord Chamberlain toda autoridad en materia teatral. La ley fue aprobada en la Cámara de los Comunes en 1833 aunque rechazada en la Cámara de los Lords. Si los intentos reformistas desde el punto de vista del sistema legal no obtuvieron sino fracasos continuados, otros frentes de reforma se abrieron con mayor éxito. Así, el Lyceum y el Haymarket fueron objeto en 1833 de una concesión de apertura durante el mes de Pascua, concesión que cuatro años más tarde se haría extensible gracias a la postura marcadamente anti-monopolio del Lord Chamberlain –Conyngham- al Saint James's, al Adelphi y al Olympic, todos ellos convertidos en los principales focos de insurrección frente a los grandes, y sus grandes competidores en la taquilla. A finales de la década de 1830 la situación económica del Drury Lane y del Covent Garden evidenciaba síntomas del cambio que pronto se produciría y pocos beneficios se obtenían ya del sistema clasista anterior. Sus privilegios se habían visto limitados a la representación de obras dialogadas, y las representaciones del miércoles y viernes de Cuaresma habían sido anuladas –a diferencia de las salas menores que disfrutaban de total libertad de puesta en escena durante esas fechas. La gravedad de la situación de los grandes, anihilados ante el inevitable y creciente poder de los *minor theatres* favoreció la aprobación en tan solo tres semanas del *Theatre Regulation Bill* en 1843 ante las dos Cámaras, que anulaba todas las leyes anteriores en materia de control estatal sobre el teatro y los privilegios particulares otorgados a algunas salas, y cuya contrapartida fue un incremento en la autoridad del Lord Chamberlain en la concesión de las licencias de representación. Desde este momento, toda obra representada en suelo británico requeriría previamente su aprobación, reservándose la capacidad tanto de impedir parcial o totalmente su puesta en escena, privilegio que le sería reservado hasta la derogación de esta ley en 1968.

multitud de formas dramáticas con el fin de subsistir ante la imposibilidad de poner en escena *spoken drama*. El melodrama, introducido en los escenarios ingleses a partir de numerosos vectores procedentes de diversos países, es el resultado de los subterfugios empleados por las salas menores para combatir el monopolio de los grandes teatros oficiales. Los numerosos alicientes que incluían en las diversas piezas que poblaban sus variados repertorios pretendían contrarrestar la oficialidad dramática de los grandes, convirtiendo progresivamente el subterfugio en convención⁴⁵. Un punto de partida del melodrama en Inglaterra generalmente compartido por la crítica resulta la adaptación realizada por Holcroft en 1802 a partir de su viaje a París, del libreto de la última novedad dramática francesa titulada *Coelina ou l'enfant du mystère* (1800) de Pixérécourt. Titulada en inglés *A Tale of Mystery*, inauguraba un nuevo género surgido de la combinación de elementos presentes en el arte dramático anterior, pero cuya innovadora ordenación produce un efecto diferente en un público que busca alternar sus estados de ánimo entre límites. A partir de la congregación de espectáculo, pantomima, drama y musicalidad, a lo que se añade un diálogo reducido y sustituido por la gestualidad y la música, así como un escenario y técnicas elaborados, se forja un nuevo género que se adapta perfectamente a las exigencias del público y de los textos que le sirven de base –desde las novelas de Scott hasta la más reciente actualidad, dominada por la maquinaria de la modernidad (trenes, tramas y conflictos entre el patrón y sus empleados, etc.), fomentada por los avances técnicos aplicados al escenario. El melodrama, supone en verdad una popularización del teatro y el triunfo de las salas

⁴⁵ Alan S. Downer expone el éxito del melodrama como ilustración del paso de estrategia para evitar los imperativos legales hasta convertirse en una convención aceptada por todas las salas: “Melodrama has a special meaning for the English stage. In the first decades after 1800 a series of small playhouses had been erected in various parts of London with the intention of profiting from a legal quibble over what constituted the theatrical “entertainments” described by the patents. The proprietors of the minors affected to believe, with Palmer of the ill-fated *Royalty*, that the patents referred only to “legitimate” drama, the standard repertory of five acts plays told wholly in the dialogue and action. The minors pretended to confine themselves to a kind of opera: plays which made a great use of lyrical interludes, choruses, ballets, and other illegitimate delights. Since the patentees were indisposed to challenge them, the minor managers were emboldened to insert songs into the standard works, even of Shakespeare, and produce them as plays with music, or melodramas. In a few years what began as a scheme for evading the law became a basic convention, the elaborate system of musical cues which reinforce the passions, accompany the actions, and serve as leitmotifs for the characters of this lively and popular art”. Alan S Downer. *The British Drama. A Handbook and a brief Chronicle*. New York. Appleton-Century-Crofts-Inc. 1950.P. 276.

menores, capaz de recoger el interés de un público hastiado por los teatros oficiales y por unos géneros allí representados que no responden ya a la nueva sensibilidad. Las modificaciones inherentes a cada género a partir de las nuevas situaciones aportadas por las piezas francesas serán la prueba de la nueva dictadura del público - independientemente de su clase social- sobre la escena.

El auge de las salas menores constituye, por lo tanto, una respuesta ante las necesidades y gustos del público, atraído más hacia lo visualmente espectacular⁴⁶, y su multiplicidad no es sino el reflejo de la variada propuesta teatral ante la diversidad de gustos de público. De ahí la especialización de los teatros en determinados géneros. Las comedias acuáticas del Sadler Wells's dejaron paso a los *revivals* de Shakespeare llevados a cabo por Phelps, al igual que desde mediados de siglo, el Olympic, bajo la dirección de Madame Vestris, se caracterizó por las *extravaganzas* de Planché, el Adelphi por el melodrama, el Savoy por las operetas de Gilbert y Sullivan, y el Prince of Wales por la alta comedia.

Si bien la derogación de los privilegios concedidos por el rey a dichos teatros desde hacía más de dos siglos presupondría un cambio radical en la estructura de las salas menores, contrariamente a lo previsto, entre 1845 y 1866 ningún teatro fue construido en Londres, mientras que antes y después de estas fechas la actividad constructora había sido muy ferviente. Esta repentina inactividad hizo parecer inútil en un primer momento el avance conseguido con la anulación de los privilegios concedidos a los tres grandes, y hubo que esperar hasta la década de 1860-1870 para asistir al despertar de una sociedad, cuyo número aumentó extarordinariamente a partir de los éxodos rurales hacia la capital, que exigía más salas y de diferente tipo. Los teatros antiguos fueron remodelados de acuerdo al estilo del momento y así, en la década de 1860 el Royalty, The Gaiety, The Charing Cross, The Globe, The Holborn, The Queen's y The Prince of Wales's fueron reestructurados cuando no completamente

⁴⁶ Cf. Michael R. Booth. *Victorian Spectacular Theatre. 1850-1910*. Boston, London, Henley. Routledge & Kegan Paul. 1981.

reconstruidos. La década siguiente fue testigo de la remodelación del Court, The Opera Comique, The Vaudeville, The Criterion, The Philharmonic y The Imperial. En 1880 The Comedy, The Savoy, The Avenue, The Novelty, Terry's, The Lyric, The Shaftesbury, The Prince's, The Empire y The Garrick fueron objeto de modificaciones parciales o completas y la última década del siglo asistiría a la inauguración del Duke of York's, Daly's, Her Majesty's y Wyndham's⁴⁷. Este listado no incluye sin embargo los *music halls* que desde mediados de siglo atrajeron el interés de las capas sociales más desfavorecidas reflejando una transformación del gusto del público, ni tampoco los teatros clandestinos o más alejados de la periferia londinense.

Uno de los grandes beneficios derivados de la abolición de los privilegios institucionales que recaían sobre los tres teatros oficiales reside en la libertad dramática resultante de la apertura del resto de las salas a géneros antes prohibidos. Leyson⁴⁸ describe un ejemplo suficientemente ilustrativo: la oferta de 500 libras para el autor cuya comedia, escrita en lengua inglesa y no derivada de originales franceses, ganara una suerte de concurso dramático promovido con el objetivo de reactivar la escena, aunque la recompensa evidenciara más la voluntad de hallar un escritor de calidad en lengua inglesa que supliera el servilismo con respecto a originales franceses más que una manifestación de la libertad dramática existente. La pieza ganadora fue *Quid pro quo; or, the day of the dupes*, de Mrs. Gore, estrenada en junio de 1844 en el Haymarket y que sin embargo fue acogida por el público con indiferencia, contrariamente a la calidad que se le presuponía.

Esta reciente libertad dramática promovida por la abolición de los privilegios teatrales no fue sin embargo aprobada por todos los críticos y autores de la época, que vieron en ella el principal motivo para el declive del teatro inglés. El conservadurismo de estas posturas auguraba el reinado de obras extranjeras, multiformes, ajenas a las convenciones de las piezas clásicas representadas en los tres grandes teatros. Ejemplo

⁴⁷ Cf. Alardyce Nicoll. *A History of English Drama 1660-1900*. Vol. 5. P. 28.

⁴⁸ Peter Leyson. *London Theatres. A short History and Guide*. London. Apollo Publications. 1970. P. 28.

ilustrativo de las posturas en contra de la abolición del monopolio de los *patent theatres* es el testimonio autobiográfico de William Robson, autor del tratado educativo *John Railton; or, Read and Think* (1854) y de una traducción del francés de *Les Trois Mousquetaires* de Dumas. Ilustrado y asiduo espectador teatral fundador en 1812 de la efímera *Philological Society* que contaba a los editores John Payne Collier, John Taylor y James Augustus Hessey entre sus miembros⁴⁹, Robson recorre su experiencia en tanto que espectador teatral a partir de una serie de cartas enviadas al actor Charles Kemble. Sus años formativos abarcan la primera mitad del XIX, por lo que constituye un testimonio derivado del cambio que supuso la abolición de los privilegios oficiales concedidos a los *patent theatres*. Su ataque al nuevo ordenamiento teatral se articula en torno a la defensa del monopolio clásico, siempre a partir de su experiencia personal y de una arcaizante concepción del teatro inglés, emergente de la mitificación de un escenario nacional británico compuesto por la calidad resultante de un repertorio permanente derivado de autores clásicos, ahora degradados en manos de compañías inferiores. Las críticas en contra de la evolución teatral inglesa representan, a pesar de su superficialidad, el paradigma ilustrativo del pensamiento conservador de la época. Su argumento central, aunque ciertamente simplista, reside en el hecho de que, desde 1843, el nuevo sistema permite la posibilidad de que el talento “that could make two theatres brilliant and efficient was diffused over twenty”. No menos caduca resulta su insistencia por evitar que obras y autores del renombre de Shakespeare fueran expurgadas por dramaturgos y actores menores –tan sólo la escuela actoral promovida por los Kemble es el exponente del arte interpretativo transmitido desde la época del gran autor dramático-, o su defensa, formada únicamente a partir de impresiones personales en exceso subjetivas, de las superiores cualidades musicales del inglés frente al canto armónico del italiano:

⁴⁹ Ante la corta duración de la Sociedad, sus miembros se volcaron durante la segunda década del XIX en la publicación de una nueva revista, el *London Magazine*, por medio de la cual Robson entró en contacto con destacados autores y críticos literarios como Charles Lamb, Thomas De Quincey y John Hamilton Reynolds. El *London Magazine* interrumpiría más adelante su publicación y Robson pasaría a engrosar las filas de contribuidores periodísticos del *Blackwood's Magazine* a lo largo de 1830.

*De declive al renacimiento:
Evolución genérica y formal del teatro inglés en el siglo XIX*

But one of the great instances of a good cast that I ever saw, was Colman's *John Bull*—*They* were flourishing days; Covent Garden did not go begging then. Harris was rich, and could afford to keep a company round him that could have played anything. I care not a rush for all the volumes that have been written against the monopolizing patents; the real play-goer has never seen a piece perfectly filled in all its parts since respectability was taken from the profession, and talent that could make two theatres brilliant and efficient was diffused over twenty. What eminent actor or actress has appeared since? What Sterling, what lasting Dramas have been produced since? Plenty of 'interesting domestic tales and tragedies', translations from the French, and wicked low travesties of plays and actors, have created and fed the poor, dwindled, vitiated taste of the town; but where are the works that will live? I do not ask where are the Shakespeares, because, like one sun, only one Shakespeare belongs to a world; but where are the other bards of Elizabeth's age, of Anne? —nay, where are those that belonged to almost our own day, the Goldsmiths, the Colmans, father and son, the Cumberlands, the Sheridans, the Tobins? Sheridan Knowles and Miss Mitford excepted, we have not a dramatist whose works will live as long as himself.⁵⁰

La abolición del monopolio teatral deja paso a un panorama dramático en el que todas las formas artísticas tiene cabida siempre y cuando respondan a los gustos del espectador. De la uniformidad trasnochada de los teatros oficiales, reflejada tanto en el histriónico interpretar como en el clasicismo de sus piezas, los nuevos teatros incorporan cada vez más todo tipo de obras, inglesas y extranjeras ejerciendo su papel de servicio público. Si en un primer momento la libertad concedida por la *Theatre Regulation Act* no tiene por correlato una mayor apertura de las salas a otros géneros — de hecho, entre 1850 y 1866 apenas se construyeron nuevas salas en Londres—, es evidente que los más importantes avances en materia escénica tendrían lugar en aquellas salas menores que prosperaron a raíz del fin del monopolio de los grandes. Además, la *Theatre Regulation Act* extirpaba el estigma de ilegitimidad que había marcado ciertos géneros desarrollados en las salas menores. Con anterioridad a 1843 el teatro se había guiado a partir del patrón estructural de los cinco actos, mientras que ahora, el éxito manifestado por las nuevas formas demostraría el sentido arcaizante de los primeros y la

⁵⁰ *Letter V.* Robson, William. *The Old Play-goer*. Woking and London. Centaur Press Limited. 1969. Pp. 54-55.

necesidad de una renovación que con el tiempo, justificaría su valor para con la evolución del arte dramático en Gran Bretaña.

Con todo, la efervescencia de salas, autores-adaptadores y piezas de toda naturaleza que nutren un número cada vez más creciente de espectadores desemboca en una nueva conceptualización del arte dramático a partir de parámetros puramente comerciales que si bien es cierto, tal y como auguraban los más acérrimos defensores de los *patent theatres*, proyectan una escena dominada cada vez más por los intereses económicos, no lo es menos que revitalizan también los escenarios democratizando sus contenidos y fomentando la competición y a menudo la búsqueda de nuevas formas expresivas.

1.3. LA INDUSTRIA TEATRAL Y SU COMERCIALIZACIÓN.

El teatro de la segunda mitad del XIX inglés se define por su marcado carácter comercial, y por servir de reflejo al tiempo que de respuesta y entretenimiento a las necesidades de una sociedad industrial urbana. La diversificación de servicios resultante de la derogación de las patentes de ciertos teatros derivó en la competición de salas y en la progresiva desaparición de las compañías formadas en torno a un repertorio dramático. El objetivo de todo director consistía en la puesta en escena de una pieza – bien nueva o una reposición de un clásico- que pudiera mantenerse en cartelera durante el mayor tiempo posible. La elección recaía por lo tanto no en el valor intrínseco de la obra cuanto en su valor escénico y en su recepción favorable por parte del público. El éxito de la metrópolis se trasladaría más tarde a los teatros provinciales a partir de compañías dedicadas a representar obras bien acogidas por el público en Londres. Así, cada teatro privincial, en lugar de poseer una compañía con un repertorio fijo que eventualmente recurriera a la visita de una *troupe* londinense, pasó a depender exclusivamente de estas compañías ambulantes para su funcionamiento.

La industrialización de la actividad teatral queda patente en el número de trabajadores empleados a su servicio del que se desprende la necesidad de satisfacer sus remuneraciones económicas y en el servilismo que éstas implicaban. Según Hugues⁵¹, la economía de 25.000 habitantes de Londres giraba en torno a los escenarios. El Lyceum, con una capacidad de 1540 espectadores en 1899 cuando Irving montó el *Robespierre* de Sardou, contaba con un total de unos 600 empleados, de los cuales 69 correspondían a actores, 235 supernumerarios, 17 bailarines y coristas, 34 músicos, 236 miembros del personal de *backstage* y 48 encargados de la administración y del mantenimiento del teatro. El elevado número de empleados incrementaba la complejidad de la pieza, que contaba con mayor número de recursos escénicos, efectos espectaculares, y por ende, mayor atractivo para el público. Pero también, del mismo modo, encadenaba al director y al empresario a cumplir con los requisitos económicos contraídos a raíz de elevado número de los costes de producción. De ahí que las obras debieran suponer un éxito de taquilla independientemente de sus cualidades dramáticas. Este sistema de competencia libre permitía la entrada en juego de la especulación, y un fracaso comercial exigía inmediatamente la puesta en escena de una obra de éxito que supliera el déficit creado por la obra anterior. Varios críticos y dramaturgos atestiguan esta imbricada relación entre arte dramático y previsión financiera cuyo resultado no era otro que la tensión resultante de los riesgos de productividad que suponía la puesta en escena de una obra dramática. George Bernard Shaw exponía los riesgos de la industria teatral a partir de las exigencias de éxito que entrañaba su naturaleza misma:

Theatrical management in this century is one of the most desperate commercial forms of gambling. No one can foresee the fate of a play: the most experienced managers carefully select failure after failure for production; and the most featherheaded beginners blunder on successes. At the London West End Theatres, where all modern English dramas are born, the minimum expense of running a play is about £400 a week, the maximum

⁵¹ Allan Hughes. "The Lyceum staff. A Victorian theatrical organization". *Theatre Notebook*. Vol. 28. nº1. 1974. Pp. 15-16.

Capítulo 1

anything you please to spend on it. (...) On the other hand success may mean a fortune of fifty thousand pounds accumulated within a single year.⁵²

El crítico continuaba su exposición aludiendo a la incertidumbre y dificultad de previsión en torno a la recepción de una obra por parte del público utilizando la metáfora de la ruleta y otras formas de apuesta irónicamente mucho más seguras, según el dramaturgo, de obtener beneficios. La imagen de Shaw sitúa el problema intrínseco de la apuesta teatral en que la puja se realiza siempre a la alza, sin posibilidad de obtener un beneficio sistemático o de realizar una apuesta moderada. La dificultad de augurar el resultado de la misma desemboca, de acuerdo con el racionalismo conservador del dramaturgo, en el pesimismo más absoluto en cuanto al éxito del teatro como instrumento comercial, pues “from the purely economic point of view, the theatre is impossible. Neither as an investment nor speculation, enterprise nor game, earnest nor jest, can it attract a single sovereign of capital. You must disturb a man’s reason before he will even listen to a proposal to run a playhouse.”⁵³ Según su dictamen, la existencia de teatros se explica en función de un instinto artístico malogrado y enturbiado por la ambición que desemboca en la pérdida de la prudencia económica. El actor que ha gozado durante unos años de cierto éxito sobre el escenario londinense en tanto que “leading man” –el argumento ejemplifica los casos de los Bancroft, los Kemble o John Hare, entre otros-, con unos beneficios oscilantes entre las veinte y cuarenta libras semanales, tras un tiempo sobre las tablas, ha podido ahorrar lo suficiente como para arriesgarse a inaugurar la dirección de un teatro bajo su tutela, confiado en que sus habilidades interpretativas como actor le permitirán obtener el respaldo financiero tanto del público que asistirá a su sala como de los empresarios. Con todo, los riesgos de la producción dificultan el montaje de toda obra, a menos que los beneficios se vislumbren aún antes de su puesta en escena. En palabras de Shaw, “unless a London manager sees

⁵² William Archer. *The Theatrical World for 1893-1897*. London. Walter Scott. 1894-1898. Vol. II. *The Theatrical World for 1894. With an Introduction by George Bernard Shaw and a Synopsis of Playbills of the Year by H.G.Gibbert*. London. Walter Scott Ltd. 1895. P. xiii.

⁵³ *Ibid.* P. xiv

some probability of from 50,000 to 75,000 people paying him an average five shillings a piece within three months, he will hardly be persuaded to venture.”⁵⁴

Shaw no fue el único en referirse a la necesidad de un determinado número de espectadores como condición indispensable para la aceptación de una obra por parte de un director teatral. Esta tendencia a asegurar los beneficios económicos, lejos de disminuir, se acentuaría con los años. Así, en 1908, otro buen conocedor del funcionamiento de los escenarios, el dramaturgo Granville Barker exponía que toda pieza incapaz de reunir alrededor de cien mil espectadores no merecía la pena de ser representada debido a su escasa rentabilidad, y A. M. Thompson, dramaturgo del Clarion, afirmaba el régimen económico como principio rector del género: “the test of a play’s merit is therefore in its power to titillate the epicurean sluggishness of Park Lane and Belgravia. The actor, the author, the British drama itself, hang upon the patronage of Property (...) Stalls and boxes come to the theatre, not to be worried but amused, not to digest thought but their dinners”⁵⁵.

Las consecuencias del mandato de las leyes económicas sobre las artísticas son múltiples y no siempre beneficiosas para el arte escénico. Dado que el éxito comercial constituía un requisito de primer orden para la supervivencia de una pieza en la cartelera, apostar por un reparto formado por estrellas bien conocidas por el público representó la tendencia mayoritaria de la época. Las consecuencias de esta dependencia en actores de renombre no se hicieron esperar, y pueden resumirse en dos: en primer lugar, la tendencia a crear –esto es, concebir literariamente-, retomar y producir piezas exclusivamente diseñadas para el lucimiento personal de un actor determinado, que serviría de reclamo para un público mayoritario. Esta cuestión, aparentemente baladí, no es tal. Suponía la primacía laboral de algunos autores al tiempo que su desgaste interpretativo, e incluso la imposibilidad por parte de actores más jóvenes de desempeñar una función que no fuera otra que de mero accesorio al lucimiento de los

⁵⁴ *Ibid.* P. xix.

⁵⁵ in A.E. Wilson. *Edwardian Theatre*. Arthur Baker. London. 1951. P. 167.

grandes papeles. Así, el dramaturgo Arthur Jones, en su alegato contra el teatro británico explicitado en el prefacio de su pieza *Saints and Sinners* (1891) protestaba contra “the present system in England of manufacturing plays to order and to exploit some leading performer”, sosteniendo que este factor era más que suficiente para dar cuenta “for the literary degradation of the modern drama and for the just contempt with which it has been viewed by the intellect of the nation during the last twenty-five years”⁵⁶. La segunda, adornar y suplir por medio de efectos especiales de todo tipo piezas de escaso cuando no nulo valor dramático, con el fin de incrementar la ilusión escénica y aún con el riesgo incrementado y corrido por parte del actor-director, de encarecer tanto el montaje cuanto los precios de las entradas. Inevitablemente, como en todo negocio, a mayor apuesta mayor éxito o mayor fracaso. Dado el continuo bascular entre estos dos polos opuestos, como afirma Woodfield, para el dramaturgo era mucho más sencillo “to make a fortune than to earn a livelihood by writing plays”⁵⁷, y en eso consistía la labor de todo autor teatral que se preciara: en crear obras, a menudo por encargo, destinadas a un fin bien preciso y a un público determinado, que contaran con un reparto de lujo y unos parlamentos adecuados a cada actor, con un número adecuado de efectos especiales de modo a que su puesta en escena en una u otra sala fuera plausible. La creación dramática es sinónimo de manufactura industrial, de producción en masa -para un público que acude también en masa gracias a la relativización del espacio fomentada por el desarrollo ferroviario-, y antónimo de creatividad. En este sentido, Granville Barker, junto al director a cargo del Royal Court Theatre, J.E.Vedrenne, emprendieron entre 1904 y 1907 una cruzada en contra del *long run*, la puesta en escena sistemática de obras destinadas a ser mantenidas en cartel durante largas temporadas, sosteniendo, en palabras del propio dramaturgo, que ésta es la verdadera razón de la ínfima calidad de las obras escritas, pues “it also means, what is more serious still, that you are constantly looking for plays that may run, if successful, 200 or 300 nights. You have no right to expect every play to do that; but I do really

⁵⁶ H. A. Jones. *Preface to Saints and Sinners*, in *The Renaissance of the English Drama*. Macmillan. London. 1895. P. 314.

⁵⁷ Leopold Wagner, *Theatre*. N.S. Vol. 18. August 1896. Citado por James Woodfield. *English Theatre in Transition. 1881-1914*. London-Sydney. Croom Helm. 1984.P.6.

think that if you are looking for these plays you get this sort of play written”⁵⁸. Idéntica opinión a la expresada por Henry James en su reseña de los teatros londinenses de 1877, al afirmar que el Prince of Wales’s, al aceptar llevar a cabo el montaje de una obra, “‘calculates’, I believe, ‘to keep it on the stage a year’.”⁵⁹ Una crítica, por otra parte, expresada ya durante la década anterior por William Archer, que apuntaba hacia la feroz competencia entre empresarios teatrales como justificación del *long run*, convertido, “with its accompaniments of ostentatious decoration and lavish advertisement...in the one object of managerial effort”, hasta el punto que en 1875, “there was not a single theatre in London at which plays, old and new, were not selected and mounted solely with a view to their continuous performance for as many nights as possible, anything short of fifty nights constituting an ignominious and probably ruinous failure”⁶⁰. Como prueba de su argumentación, el crítico, en su análisis del estado de la cuestión teatral entre 1893 y 1897, aseguraba que de un montante global de 235 nuevos “dramas, comedies and serious prose plays in general”, únicamente 65 piezas representadas fueron un éxito; el resto de piezas, según el crítico, quedarían enmarcadas como de

⁵⁸ H. Granville Barker. *Pall Mall Gazette*, 14 marzo de 1908. W. R. Spencer exponía en verso en la *Preface* de su obra *Urania*, los dos polos –aceptación o rechazo de las obras– en torno a los cuales giraban todas las producciones dramáticas del momento:

“Authors, -who blush to throw their pearls to swine;
Vain of their triumphs of rejected Plays,
And talents, never mortified by praise;
Who humbly vaunt, who haughtily confess
Their tasteful toils uninjur’d by success,-
Seldom insulted by a three-days run,
And complimented often with -not one
Glow-worms of wit, expos’d to light, they fade;
But shine and sparkle in their native shade!
Their boast, their proud distinction, not to please,
Hooted and hiss’d they calmly sit at ease;
While conscious Genius happily supplies
The laurel wreaths a niggard world denies”

In William Robert Spencer. *Urania; or, the Illuminé*. London. 1802.

⁵⁹ “The London Theatres, 1877” in Henry James. *The Scenic Art*. Ellan Wade (Ed.). London. Hart-Davis. 1949. P. 107.

⁶⁰ W.Archer. “Drama”. *Encyclopaedia Britannica*. 10th edition. Vol 25. P. 516.

dudosa recepción cuando no fracaso estrepitoso⁶¹. Tal aseveración es representativa de una política teatral apresurada.

Como vemos, el ritmo del funcionamiento de la empresa teatral obliga la disolución de la esencia más destilada de la creación dramática entendida como una forma más de producción artística. El dramaturgo por lo tanto, más que creador, deberá ser un buen sociólogo por cuanto la obra deberá responder al gusto del público. No se trata ya de ambición literaria ni de valores artísticos, entendidos en su sentido más romántico de creación poética, sino de aprendizaje de una técnica y su depuración; de entendimiento sobresaliente de los resortes teatrales –iluminación, efectos sonoros y demás carpintería teatral-, y de la mecánica de la recepción de la audiencia. El autor no escribe para él, sino para su destinatario: una audiencia que desea hallar en esa nueva forma de entretenimiento redescubierta tras las guerras napoleónicas una nueva identidad basada en la alienación. Como afirma Thorndyke “after Waterloo the public demanded a free press as well as a free stage, and an increased quantity of both news and amusement. This public of tired business men and their wives and daughters liked sensation and it liked also fine sentiments, fun, good humour and lively movement, and its needs soon gave employment to a score of facile playmakers”⁶², y destaca los nombres de John O’Keefe, Frederic Reynolds, Thomas Dibdin, William Thomas Moncrieff, George Colman the younger, Thomas Morton o Douglas Jerrold, entre otros.

No es ésta la única consecuencia que se desgrana de lo anteriormente expuesto. La necesaria búsqueda de obras que se mantengan en cartel durante largo tiempo repercute por igual en la naturaleza de la obra misma –escrita, como ya hemos dicho, de manera prefabricada, atendiendo a diversos parámetros siempre ajenos a la creación personal y más dependientes de criterios efectistas y comerciales- como en el *modo de actuar* de los actores. La tendencia a mantener en cartel una obra durante largas temporadas, que incluían una media superior a trescientas representaciones, corría el

⁶¹ William Archer. Archer, William. *The Theatrical World for 1893-1897*. Vol. V. *The Theatrical World of 1897*. Op. Cit. P. 376.

⁶² Ashley H. Thorndyke. Op. Cit. P. 477.

riesgo de anquilosar las formas dramáticas y las actuaciones, cada vez de menor calidad por cuanto automáticas podían tornarse. La frescura de los papeles se degradaba paulatinamente, así como el interés del actor por la representación novedosa y por las escasas posibilidades de investigación en nuevos roles. Encasillado, cuando no encarcelado –la actriz Elizabeth Robbins, amiga de Wilde, definía este sistema como “latter-day slavery”- en un papel durante meses, e incluso años –llegando hasta estereotipar la carrera de los actores por el resto de sus vidas en uno o dos personajes reconocibles por el público-, la motivación del actor disminuía reduciendo proporcionalmente la calidad interpretativa de la obra y por ende, el interés del público.

Encasillamiento que no sólo afectaba al actor, sino que era extensible a la representación de la pieza en su conjunto. Y es que dado el imperativo comercial reinante y la primacía dramática de la capital sobre el resto del reino, el éxito de una obra en Londres desencadenaba la copia inmediata de las claves de tal éxito en las provincias, de modo que esos actores enclaustrados en unos papeles escritos para ellos de antemano tenían por respuesta, en el resto del reino, idénticos actores que copiaban las interpretaciones progresivamente anquilosadas de los escenarios londinenses. La espiral no tenía fin por cuanto motivada por la ambición económica, siendo la única víctima el teatro inglés en sí, cada vez más reducido a la copia de la copia de un original a menudo inexistente. J.C. Trewin detalla que durante esta época alrededor de 250 *troupes* itinerantes se disputaban los escenarios británicos reproduciendo íntegramente “‘carbon copied’ West End successes or ‘routine melodrama’”⁶³. Nuevamente, la investigación personal en un papel o el aprendizaje y la perspectiva personal proporcionada por la aplicación de la subjetividad en un determinado rol desaparecían a favor de la más pura imitación. La frescura y espontaneidad, a la que se añaden las diferentes aportaciones del actor, propias de la unicidad y exclusividad que definen la puesta en escena teatral –y que precisamente conforman su esencia al distinguirla de otras formas de expresión artística como el cine-, enmarcadas dentro de una puesta en

⁶³ J.C. Trewin. *The Edwardian Theatre*. Rowman and Littlefield. Totowa. N.J. 1976. P. 5.

escena siempre variable, se diluyen en compañías que imitan los repertorios e incluso los escenarios londinenses, transportados gracias al ferrocarril a las ciudades de provincia, dando muerte definitiva al presente teatral del momento y a su futuro más próximo, en la medida en que nuevas e innovadoras interpretaciones o relecturas de obras anteriores eran sistemáticamente descartadas. En su análisis de la situación teatral, el crítico William Archer y el dramaturgo Granville Barker destacaban la falta de profesionalidad de los escenarios, subrayando el marcado carácter comercial de las puestas en escena y de los actores mismos: “the fact that acting is a trade for which there is no recognised preparation, encourages many men, and still more women, with no special aptitude, to ‘go on the stage’ for a year or two, and then to drop it as the novelty of the experience has worn off. Thus a ‘casual labour’ class is created, the existence of which is most prejudicial to the interests of the lower ranks of professional actors, whose sole chance of a decent livelihood lies in continuity of employment”⁶⁴. Quedaba así la escena reducida a una mera transacción comercial, regida por imperativos económicos y por actores-directores de las salas que condicionarían más aún las fluctuaciones del mercado. Con todo, la dictadura del *actor-manager* ha de relativizarse y ajustarse a una interpretación objetiva, pues como veremos a continuación, su presencia en los escenarios y su puesta en práctica de un despotismo ilustrado teatral conduciría igualmente a rehabilitar el teatro gracias a sus aptitudes mercantiles e interpretativas.

1.4. LA ECLOSIÓN DE LOS GÉNEROS TEATRALES.

Una de las principales paradojas que podemos observar a lo largo de todo el XIX, que plantean la dislocación entre la crítica dramática anclada en presupuestos literarios y la realidad de las salas, proporcionada por las estadísticas de autores más

⁶⁴ W. Archer and H. Granville Barker. *A National Theatre. Scheme and Estimates*. Duckworth. London. 1895. P. 314.

*De declive al renacimiento:
Evolución genérica y formal del teatro inglés en el siglo XIX*

basados en aspectos sociológicos⁶⁵, es el supuesto declive de un género, el arte dramático, que contrasta con la inagotable efervescencia de autores y obras, así como con la insuperable asistencia de público. Woodfield señala la paradoja a pesar del esencial carácter efímero y escaso legado dramático de algunos de los nuevos géneros surgidos y confinados en el XIX:

Paradoxically, although the myriad forms of theatrical entertainment –which included historical drama, melodrama, *burlesque*, *burletta*, farce, pantomime, a wide range of comedy, and a variety of musical and spectacular offerings- bequeathed very little to posterity until after 1890, never has been an age in English drama when the theatre, as *theatre*, was so vigorous and popular.⁶⁶

Mario Borsa plantea irónicamente una contradicción similar aludiendo al incesante crecimiento de la industria teatral británica comparada, sin embargo, en lo concerniente a la calidad dramática de las piezas montadas, a cualquier región semidesértica o por desarrollar, disociando así literatura dramática y dramaticidad o aptitudes teatrales:

For those who take a serious and absorbing interest in all that pertains to Art, one of the greatest drawbacks to life in London is the lack of good prose drama. If one were planted in a semi-barbarous region of Asia or Africa, instead of in the modern metropolis of a mighty Empire, one would be less conscious of this deficiency. And yet London is overrun with theatres! Of these are fifty-nine –without counting the 61 music-halls, and the six-hundred and thirty other halls, in which spectacles of one sort or another are presented by day or night. Never has the theatrical art, or, I should say, the theatrical industry, been so prosperous and flourishing. Let it suffice to say that in London every year millions are spent, and that no less than 25 thousand persons are employed in connection with the legitimate stage.⁶⁷

⁶⁵ Cf. Michael R. Booth, George Rowell y James Woodfield principalmente. Este último afirma en este sentido que el teatro no ha de ser evaluado únicamente a través de parámetros literarios sino relativos al teatro como espectáculo: “a true evaluation of the drama of the nineteenth century must focus not on literary criteria, but on theatrical aspects such as acting and staging.” James Woodfield. *Op. Cit.* P. 2.

⁶⁶ James Woodfield. *Op. Cit.* Pp.1-2.

⁶⁷ Mario Borsa. *The English Stage of Today. Translated from the Original Italian and Edited with a Prefatory note by Selwyn Brinton, M.A.* London. John Lane. 1908. Pp.1-2.

Muy probablemente es precisamente esta masificación tanto de nuevos géneros como de público una de las causas aducidas por la crítica elitista para justificar la degradación de un teatro desclasado, siempre que éste se entienda como privilegio social antes que como necesidad artística y expresiva que refleje los gustos de una época, y se compare con la declamación preciosista trágica. Un análisis detenido de cualquier periódico o almanaque teatral de la época, principalmente a partir de la segunda mitad del siglo, nos permite vislumbrar, a través de de la multiplicación y diversificación nominal de los antiguos géneros, el vigor y desarrollo del teatro. En este sentido, el *Era Almanach* constituye un buen testimonio: las categorías dramáticas clásicas de tragedia, drama o comedia han dejado paso a nuevas clasificaciones a menudo acuñadas por el autor mismo. Así encontramos términos como *comediatta*, *extravaganza* o *burletta*, por no hablar del concepto de originalidad –tan conculcado en ese momento de plagios, traducciones o adaptaciones–, que abre las vías a las *new plays*, *original plays*, *new and original plays*, etc. Las listas de obras reseñadas por la crítica a partir de los manuscritos presentados al Lord Chamberlain para su aprobación y posterior concesión de la licencia para ser representadas son aún más especificativas de clasificaciones aún más diversas – la enorme mayoría hoy desaparecidas–, que reflejan tanto la profusión sistemática de obras cuanto el afán de los autores por distinguirlas de la competencia mediante la impresión de un sello de originalidad, a menudo irrelevante. Alardyce Nicoll, a partir de la clasificación de los propios autores facilitada en las carteleras, distingue hasta 87 términos que ilustran la variedad nominal de los obras⁶⁸, y que más que remitir a géneros absolutamente nuevos, plantean ramificaciones de la triada clásica. Así, la arcaica Comedy deja paso a piezas clasificadas, a partir de parámetros subjetivos del dramaturgo, como *Comediatta*, *Comic Drama*, *Comic Entertainment*, *Comic Interlude*, *Comic Opera*, *Comic Pantomime*, *Comic Romance*, *Comic Sketch* o *Comic Spectacle*, entre otros. Pretende diferenciarse así de la *Farce*, de mayor fuerza y éxito de público durante el siglo, que a pesar de haber retenido la nomenclatura genérica para aglutinar toda una serie de divisiones aleatorias, sigue escindiéndose en *Dramatic Farce*, *Farcetta*, *Operatic Farce* o *Pantomimic Farce*. El drama se diversifica igualmente en

⁶⁸ Allardyce Nicoll. *A History of English Drama 1660-1900*. Vol. IV. Pp. 245-248; Vol. V. , P. 230.

función de la estructura formal de la pieza y de su contenido, de forma que observamos la proliferación de *Comic Drama*, *Domestic Drama*, *Dramatic Farce*, *Dramatic Opera*, *Historical Drama*, *Dramatic Pastoral*, *Dramatic Romance*, *Dramatic Sketch*, *Equestrian Drama*, *Melodrama* o *Musical Drama*. Sin duda la singularidad del hecho reside en que los grandes géneros anotados más arriba compartieron cartel con otros tantos de nuevo cuño y difícil clasificación –*Masque*, *Interlude*, *Prelude*, *Divertisement*, *Sketch*, *Pastoral*, *Pageant*, *Pantomime*, *Spectacle*, *Political Play*, etc.- al mismo nivel y consideración por parte del público. Y es que las nuevas denominaciones vienen a ilustrar tanto la variada profusión de géneros surgidos paralelamente en teatros de reciente construcción, como la heterogénea sensibilidad de la época, tan compleja y plural como unos géneros que combinan la seriedad con la comedia, el terror con la piedad y sin la piedad, el género ecuestre con el drama, etc. *Tragedy* y *Comedy*, los géneros nobles, quedan pues relegados a los teatros oficiales o *patent theatres*, mientras que los híbridos e impuros derivados que constituyen el *illegitimate drama* no pueden sino ser representados en salas alternativas. Con todo, a medida que concluye el siglo, y durante los primeros años del XX, observamos la tendencia inversa: la multiplicidad se diluye progresivamente a favor de la reunión en dos términos mucho más generales, *plays* o *dramas*, eventualmente *comedy*, que omiten la especificidad del siglo anterior, y que demuestra, a pesar de dar cuenta de obras que siguen un patrón idéntico a las de 1830, una evolución del teatro y del público, hastiado quizá de melodramas y farsas – categorías éstas muy poco frecuentes en las carteleras bajo estas denominaciones tan generalistas.

Curiosamente, a lo largo de todo el XIX, y a pesar de los numerosos *revivals* de Shakespeare, entre los géneros de mayor aceptación popular es difícil encontrar la tragedia, que en el listado de Nicoll aparece tipificada únicamente con el término invariable *Tragedy*. Este hecho evidencia que los parámetros definitorios de la tragedia son menos laxos que los de otros géneros –tan sólo parece combinable con la comedia en la *tragi-comedy*- debido probablemente a su eminente “seriedad”, que no permite degradar su esencia desclasando su digno origen y elevada temática mediante la

combinación y posterior derivación en híbridos de menor calidad. Pero también, el hecho de que *tragedy* aparezca únicamente designada bajo esa denominación refleja el escaso interés de los dramaturgos por hacer proliferar un género que ya no responde a las expectativas ni al gusto de una época. Esto no resulta extraño si atendemos a la dificultad del género para cautivar el gusto público a partir de parámetros tan distantes a él como son la ausencia de acción externa dinámica, sustituida por el estático conflicto de ideas, la inexistencia de carpintería teatral atractiva, o la introspección excesiva de personajes que utilizan como vehículo de transmisión oral un anacrónico *blank verse*. Exceptuando aquellos autores y directores de escena que provocaron la evolución de las convenciones del género trágico reconciliándolo con parámetros más actuales –esto es, integrando en sus tramas el énfasis melodramático, el final moralizador y feliz, convirtiéndose así en el *Victorian drama*, al que más tarde evolucionaría también el melodrama clásico, formado por una intriga dramática, el idealismo como sustituto de la metafísica de los personajes, y el sentimiento doméstico-, la tragedia se difuminó de los escenarios mayoritarios populares, quedando reducida a las salas más aristocráticas.

La primacía dramática era por lo tanto, hasta mediados de siglo en que florezca el *music-hall*, disputada por los dos géneros mayoritarios, el melodrama y la farsa, que en realidad son la amplificación de los valores de la tragedia y de la comedia democratizados, e incluso revalorizados bajo mecanismos más acentuados y atractivos para el público. A pesar de la multiplicidad de géneros, la fuerza de la farsa y del melodrama era también concebida como síntoma de la pereza creativa de los autores británicos. El dramaturgo George Almar, en su prefacio a la obra *The Robber of the Rhine* (1850), se lamentaba de que las dramaturgias contemporáneas se limitaran a esos géneros pues confirmaban la pereza y adormecimiento creativo: “Our only refuge is in farce and melodrama, for which the talents of modern playwrights and playgoers (it will too much expose our poverty to prove the exception) are peculiarly adapted.”⁶⁹ La supuesta facilidad proporcionada por la excesiva estereotipación de sendos géneros

⁶⁹ “Remarks” introductorias a la obra. In George Almar. *The Robber of the Rhine. A melodrama in two acts*. London. Thomas Hailes Lacy. 1850. P. 6.

podría resultar una de las razones, junto a la negativa de otros autores a “rebajarse” a degradar su arte en géneors corrompidos y de menor alcurnia, que explican el giro hacia el melodrama y la farsa. Nicoll ejemplifica esta idea recurriendo al ejemplo del dramaturgo Reynolds, que “turned gaily towards melodrama, finding that this type of play provided him with a new field for his energies while being at the same time infinitely easier to write”⁷⁰. Pero quizá argumentos más favorables hubieran de ser buscados en posicionamientos más objetivos como el del crítico francés Augustin Filon, que apreciaba el valor de estos dos géneros en tanto que respuestas artísticas a las necesidades básicas del espíritu de la época, al tiempo que un aprendizaje para el público:

Aujourd’hui, plus de Nellie Farren, plus de burlesques! L’opérette végette ; la pantomime n’amuse plus guère les enfants. Parmi les genres inférieurs, deux subsistent et ont même étendu leur clientèle. La farce a pris ses aises : il lui faut trois actes au lieu d’un seul pour se déployer. Le mélodrame qui habitait dans les quartiers excentriques, au delà des ponts, dans des parties de Londres dont la géographie était mal connue, au Surrey, au Victoria, au Grecian, au Standard, a fait un retour offensif. Il règne en maître au Drury-Lane, à l’Adelphi, et au Princess (...) Le succès persistant, et même croissant, de la farce et du mélodrame n’est pas un syntôme inquiétant. Ces genres répondent à des besoins primitifs et légitimes de l’esprit. Je crois inutile de prouver qu’il est bon de faire rire les gens et que ce rire commence leur éducation.⁷¹

1.4.1. El melodrama.

Como ocurría en el contexto francés, el género popular de mayor éxito fue el melodrama, inaugurado en Inglaterra, según Nicoll⁷², a partir de una obra que también

⁷⁰ Alardyce Nicoll. *A History of English Drama 1660-1900*. Vol. IV. *Early Nineteenth-Century Drama. 1800-1850*. Op. Cit. P. 72.

⁷¹ Augustin Filon. *Le Théâtre Anglais. Hier, Aujourd’hui, Demain*. Paris. Calmann-Lévy. 1896. Pp. 170-171.

⁷² Alardyce Nicoll. *British Drama*. London. Harrap. 1962. P.221.

definió las claves del género en Francia, *Coelina ou l'Enfant du Mystère* de Guilbert de Pixérécourt adaptada 1802 por Thomas Holcroft para los escenarios ingleses con el título *A Tale of Mystery*. Esta obra fue la primera en definirse como melodrama, y sus partes integrantes –acción trepidante y violenta, intensificada por el acompañamiento musical, desarrollada en una atmósfera gótica no exenta de toques cómicos y a través de personajes que fundarían los arquetipos de un género (el héroe, la heroína huérfana y el villano) que culmina en un final que respeta la justicia poética y la moral- sentarían las convenciones del mismo durante el resto del siglo. Sin embargo, sus inicios, como afirma Simon Trussler⁷³, podrían remontarse a otras obras y movimientos franceses que

⁷³ Como señala el autor, las figuras convencionales del melodrama –el honesto héroe que salva a la dulce y casta heroína de un destino fatal a manos de un vil aristócrata eran símbolos claramente reconocibles en la literatura antes de que se convirtieran en las claves que definirían al género en su vertiente más clásica. En este sentido Trussler apunta ciertos hitos que favorecieron el camino para su definitiva instauración como género dramático en los escenarios, tanto por su posterior traslación a situaciones dramáticas cuanto porque avanzan temas y personajes propios del género ya presentes en obras anteriores. Si la teorización del género quedaba expuesta en 1775 a través del monólogo de *Pygmalion*, la atmósfera gótica que domina el género en la mayoría de las obras de la primera mitad del siglo, representadas preferentemente en el Royal Circus desde su apertura en 1782, se inauguraba en 1764 con la novela de Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, adaptada para el teatro por Robert Jepherson como *The Count of Narbonne* en 1781 y se establecería dieciséis años más tarde con el montaje de la obra de “Monk” Lewis, *The Castle of Spectre* en el Drury Lane y *Blue-beard* (1798), de George Colman *the Younger*, en la misma sala que incluiría en el goticismo de la anterior el elemento de exotismo que encontraremos a lo largo de todo el siglo siguiente. Ese mismo año, 1781, *The Robbers* de Schiller pone en escena toda una serie de situaciones solidarias con el movimiento proletario a través de personajes como la heroína cautiva en el castillo del villano enriquecido, que más adelante se encontrarán en el melodrama. La obra, por el impacto social que acarreó, fue prohibida en Inglaterra. Siguiendo esta línea de solidaridad con movimientos obreros destaca la versión musical anti-colonialista y anti-capitalista de la novela de Aphra Behn, *Oroonoko Inkle and Yarico*, montada en el Haymarket en 1787 y repuesta con regularidad durante los siguientes treinta años. Con todo, el impulso más fuerte que contribuyó a la definitiva imposición de la temática proletaria frente al antiguo régimen fue el episodio de la Revolución Francesa. Entre otras muchas, dos obras, ilustran el impacto de la revolución en los escenarios ingleses: *The Triumph of Liberty; or, the destruction of the Bastille*, estrenada en el Royal Circus y *Paris in an Uproar; or, the destruction of the Bastille*, representada en el Astley Theatre, las dos en 1789. Seis años más tarde los escenarios franceses asistían al primer gran éxito de Pixérécourt que escribió 63 melodramas la mayoría de ellos adaptados sistemáticamente para las salas inglesas. Además de esta influencia francesa, destaca la presencia de obras alemanas esencialmente de Kotzebue en la gestación del melodrama inglés. En 1799, Sheridan adaptó la anti-imperialista *Die Spanier in Peru* con el título de *Pizarro* para el Drury Lane y Bertrand Evans afirma que “there were no fewer than sixty-five translations and adaptations of Kotzebue’s works between 1797-and 1802”. In Simon Trussler. “A Chronology of Early Melodrama”. *Theatre Quarterly*. Vol I. Nº 4. October-December. 1971. Pp. 19-21. Siguiendo con los antecedentes del género en los escenarios ingleses, J.O. Bailey señala también dos obras clave del XVIII: *The London Merchant*, de George Lillo (1731) –que serviría de posterior inspiración al alemán Kotzebue- y *The Gamester*, de Edward Moore (1753). En ambos casos la temática concierne los riesgos y peligros del juego siempre desde una perspectiva moralizante. In J.O. Bailey. *British Plays of the Nineteenth Century. An Anthology to Illustrate the Evolution of the Drama*. New York. The Odyssey Press. 1966.

marcaron el siglo anterior. Esta idea coincide con la de Elaine Hadley que acierta al distinguir los orígenes híbridos del género:

Although most theatrical historians consider the first English melodrama to be *A Tale of Mystery*, produced in november 1802 at Covent Garden, this play actually succeeded numerous productions that contained many of the ingredients usually attributed to the form: stirring incident, virginal heroines, evil villains, gallant heroes. Such productions – which combined French melodrama, English sentimental drama, and an infusion of the gothic –emphasize the mostley nature of the genre, which is not *sui generis* but multi generis, a hybrid. If the ‘ancient rule was that’, as one contemporary phrased it, ‘tragedy displayed the overwhleming misfortunes of the great’, while comedy displayed ‘their frailties and follies, as well as those of the lower orders of society’, then melodrama combined the two, dramatizing the misfortunes of the high and low orders even as it uncovered both ranks’ ‘frailties and follies’⁷⁴.

A pesar de la veracidad del argumento esgrimido por estos dos autores, creemos conveniente establecer la fecha de representación de la pieza de Pixérécourt como punto de partida por cuanto su posterior puesta en escena en Inglaterra reúne las convenciones del género en los dos países. Los primeros pasos del melodrama se centran en un limitado número de salas entre las que destacamos el Drury Lane, el Covent Garden o el Royal Circus, pero a medida que se populariza el género y la población de Londres aumenta, otros teatros acogen estas obras como escenario –Adelphi, Britannia, Pavilion, City of London, Graecian, Standard, Effingham, entre otros- llegando incluso, por la especialización de las obras representadas en cada uno de ellos, a servir de complemento del nombre del género, como es el caso del “Adelphi melodrama”, término teatral reconocido por el espectador victoriano y que designaba “an entertainment more stirring than subtle, more scenic than cerebral, but proudly patriotic,

⁷⁴ “An Old Scene Shifter”, Sept. 21. 1809. in Stockdale, J.J. *The Covent Garden Journal*. 2 Vols. London. J.J.Stockdale. 1810, vol.2, P. 416. Citado por Elaine Hadley. *Melodramatic tactics. Theatricalized dissent in the English Marketplace, 1800-1885*. Stanford. Stanford California Press. 1995. P. 65.

vigorously acted, and above all guaranteeing its public a heart-warming conclusion, with the hero vindicated, the heroine in his arms, and the villain satisfyingly seen off⁷⁵.

El melodrama responde a un público eminentemente obrero con piezas temáticamente ancladas en cuestiones sociales, en muchos casos derivadas de los sentimientos políticos antitiránicos emanados de la Revolución Francesa. En este sentido, es interesante comprobar cómo entre los dos países se produce durante todo el siglo una interacción intermitente que influencia y moldea los géneros reuniéndolos en los arquetipos que hoy conocemos. El melodrama inglés adquiere su vigor por influjo de la novela y tragedia gótica, que en la mayoría de los casos corresponde a adaptaciones de obras anteriores a 1790. Su estructurado esquema moral y dramático – formado en torno a una maquinaria articulada en personajes funcionales bien definidos en relación a la trama y otros personajes- se deriva de la tragedia y comedia sentimental del siglo XVIII, caracterizada por su excesivo moralismo maniqueo y tendencia a la exaltación alternante entre patetismo y distensión emocional, personificada en héroes y heroínas virtuosos sometidos a los más diversos obstáculos para recuperar la virtud perdida, acompañados casi siempre de un elenco de secundarios –sirvientes, amigos de la familia- y accesorios escénicos –cartas, llaves, etc.- que favorecen las peripecias de revelación y reconocimiento de identidades pasadas que componen la esencia de la trama. Según Booth, la literatura de este periodo sigue un movimiento pendular de influencias británicas y francesas recíprocas que pulen y refina los diversos géneros entre sí debido a la generalidad y omnipresencia de las características definitorias comunes a todos ellos. De acuerdo con el crítico, la *comédie larmoyante* y el *drame bourgeois* franceses, derivados de la novela y el drama sentimental ingleses, trasladaron su influencia al goticismo inglés y alemán, así como al drama inglés. El melodrama francés del *boulevard*, a su vez surgido de la evolución del *drame bourgeois* y encarnado por su máximo representante Guilbert de Pixérécourt y sus sucesores, repercutió por la similitud entre sus formas –violencia, supremacía de la emoción y

⁷⁵ George Rowell. *William Terris and Richard Prince. Two characters in an Adelphi melodrama*. London. The Society for the Theatre Research. 1987. P.5.

musicalidad- en el melodrama clásico británico. Con todo, el crítico indaga aún más en los orígenes del melodrama y concluye la originalidad y exclusividad británica del género, afirmando “yet Parisian melodrama was in turn derived from English Gothic, and it would be wrong to say that English melodrama was a French product”⁷⁶. Alardyce Nicoll llega a una conclusión similar al rechazar la posibilidad de que la influencia francesa y alemana, por su originalidad y novedad, anularan o interrumpieran la tradición dramática nativa, debido a que el flamante género melodramático no era sino la expresión más refinada y enfatizada de corrientes teatrales anteriores a su consagración como tal. Ya en obras anteriores a la introducción de Pixérécourt o Kotzebue en los escenarios ingleses, como son *Speed the Plough*, de *Thomas Morton* (1800) o *Fontainville forest*, de *James Boaden* (1794), aparecen todos los recursos y convenciones del melodrama tal y como se establecieron a partir de los dos primeros autores citados. Aún así no podemos dejar de señalar la indudable influencia francesa tanto en la temática de las piezas, como en la metodología compositiva, que derivaría más tarde en la constitución del *drame* como género propio. El aserto de J.O.Bailey insiste en la savia nueva que representaron autores como Scribe en los escenarios melodramáticos ingleses:

Yet in the evolution of melodrama into drama, adaptation from the French played a helpful role. Through the 1820s English melodrama were generally formless or episodic. Jerrold’s *Back-Ey’d Susan* is a good example, with its two nearly unrelated plots laid end to end. There was no future for the melodrama as a mere sprawl of sensations. In France the dramatist Eugène Scribe, head of something like a syndicate playwrights that turned out for hundred plays, developed a formula for the melodramatic materials: the “*pièce bien faite*”, the well-made play. This formula demanded unity, balance, a constant seesaw

⁷⁶ Michael R. Booth. *Prefaces to English Nineteenth-Century Theatre*. Op. Cit. P. 24. La dificultad de situar los orígenes resulta del carácter híbrido inherente al género. En este sentido, Andrew Sanders relaciona el melodrama victoriano con numerosos precedentes, todos ellos diferentes aunque reconciliables en denominadores comunes aglutinados en las constantes propias del género. Así, dice, “Bombast can still be most readily associated with the frequent excesses of Victorian melodrama, a form developed variously from a popular taste for spectacle, from folk-story and press reports, from accounts of criminal enterprise and criminal deviation, from Gothic and historical fiction, from continental romantic theatre and native romantic sentiment”. Andrew Sanders. *The short Oxford History of English literature*. Oxford. Clarendon Press. 1994. P. 437.

Capítulo 1

of conflict between hero and villain, rapid action, and economy, the omission of irrelevance. It was French logic –apparently alien to the English genius, at least to the writers of melodramas. Adapting plays by Scribe and his associates, English writers learned to write prose dramas.⁷⁷

En cualquier caso, en el primer cuarto del siglo el patrón convencional del género estaba fijado en ambos países en torno a unas constantes idénticas –dualismo moral, personajes maniqueos, intermitencia emocional, yuxtaposición del género cómico y trágico, acompañamiento musical, violencia, etc-, que se mantendrán a lo largo del siglo, admitiendo muy pocas variantes, no sólo en el terreno teatral sino que afectará por igual el ámbito de la novela.

Algunas fechas que conviene señalar en la progresiva instauración del género en los escenarios ingleses establecen lazos identificables con las dramaturgias francesas tanto en su temática como en su carácter visual. Así, la adaptación de Thomas Holcroft en 1802 del *Coelina* de Pixérécourt, con el título *A Tale of Mystery*, para el Drury Lane, o el sentimiento patriótico vehiculado en otros melodramas y desarrollado a raíz de las guerras napoleónicas –manifiesto en los espectaculares melodramas náuticos estrenados en el Surrey del tipo *The Battle of Trafalgar* (1806) de Laurence Hynes Halloran para el Aquatic Theatre, *Floating Beacon* de Edward Fitzball (1824), *The Battle of Waterloo* de J.H.Amherst del mismo año, y más tarde la obra maestra de Douglas Jerrold, *Black-Ey'd Susan* (1829)- y las cuestiones sociales iniciadas a partir de la Revolución, son los indicios de un teatro que toma sus orígenes en el país vecino. Principalmente, la tendencia hacia la democratización del género en lo concerniente a su público y su temática. Hadley señala este aspecto como uno de los principales vectores que vehicularon el acercamiento entre las dramaturgias de ambos países:

By including all social ranks and studying both their misfortune and frailty, melodrama not only suggested that all levels of people were subject to fate, but that all people were susceptible to the same sort of moral failure and were judged by a standardized set of

⁷⁷ J.O.Bailey. *Op. Cit.* P. 17.

*De declive al renacimiento:
Evolución genérica y formal del teatro inglés en el siglo XIX*

ethical criteria. From this narrow, and ultimately misleading, vantage point, English melodrama seems a close sibling to the French melodrama of Revolutionary Paris and provides the new, humbler portion of its audiences a 'representative' form of drama, 'a tradesman's targedy'. Breaking the 'acient rule' that distinguished between tragedy and comedy, melodrama can be conceived as a lawbreaker, a revolutionary leveler of all hierarchies, wether based on class, theatrical genre, or taste.⁷⁸

Los estereotipos ya están fijados y toda una serie de piezas concebidas en torno a los patrones más clásicos así lo confirman. Entre las más importantes, *Ella Rosenberg* (1807) de Kenney, para el Drury Lane, primer melodrama doméstico en el que una mujer es secuestrada por un villano tras engañar a su esposo, y que influiría obras posteriores como *The Lear of Private Life*, de W.T.Moncrieff, estrenada en 1820 en el Coburg, hasta la definitiva conversión del Adelphi en el hogar del género, bajo la dirección de Terry y Yates; y el melodrama gótico de Dimond, *Foundling of the Forest*, estrenado en 1809 en el Haymarket, que reproduce la atmósfera arquetípica de la mansión inmersa en el bosque, el perverso aristócrata, y demás convencionalismos retomados más adelante en otra obra de gran éxito, *The Miller and his Men*, de Isaac Pocock (1813)⁷⁹. Si en Francia las convenciones irán evolucionando a partir de la interacción con los acontecimientos sociales, de modo que se transforma progresivamente la sensibilidad del público, en Inglaterra sin embargo, las convenciones

⁷⁸ Elaine Hadley. *Op. Cit.* P. 65.

⁷⁹ Otras fechas de interés apuntadas por Trussler en tanto que representativas del género serían: 1826, fecha en la que Buckstone estrena *Luke the Labourer* para el Adelphi; *Fifteen Years of a Drunkard's Life* (1828), de Douglas Jerrold, la primera obra en abordar los problemas del alcoholismo; otra obra del mismo autor, *Vidocq, the French Police Spy*, precursora de los melodramas detectivescos que florecerían a partir de la segunda mitad del siglo y que hallarían en la pieza de Tom Taylor *The Ticket of Leave Man* (1829) uno de sus mayores exponentes. Aunque sin duda cabe resaltarla vertiente más social y reivindicativa del género expuesta a partir de la *Reform Bill* aprobada en 1832 y fomentadas por el Chartist Movement en los melodramas de Toma Taylor y Mark Lemmon, *Slave Life* (1852), de John Walker con *The Factory Lad* estrenado en el Surrey en 1832 y de Douglas Jerrold en *The Factory Girl*, para el Drury Lane, del mismo año, en los que se exponen los peligros de la industrialización y las denigrantes condiciones de trabajo de las fábricas, que más tarde serán recogidas en la novela de Dickens que coincide con la ascensión al trono de la Reina Victoria, *Oliver Twist*, que adoptará forma dramática al año siguiente con el título *Oliver Twist or the Parish Boy's Progress*, estrenada en el Pavilion. Del mismo año y compromiso similar es la pieza de Haine estrenada en el Surrey, *The Factory Boy*, aunque más radical resulta una propuesta anterior de Richard Highwayman Turpin, que lleva por título *Turpin's Ride to York*, (1835) para el Astley theatre, en la que el héroe es un criminal cuya hazaña reside en su lucha contra las fuerzas del orden.

se respetarán a lo largo de todo el siglo, atendiendo a escasas variaciones. Los personajes mantendrán, salvo en raras ocasiones, su caricaturización sobre las tablas, con una definición exacta tanto física como argumental de sus roles en la trama. Bailey resume en unas pocas líneas las constantes del género:

The characters of melodrama were chiefly symbols of virtue and vice, personified moral qualities rather than complex people. The definitions were clear-cut, unmistakable at a glance. Ordinarily the conflict between the hero and the villain was a tug of war for the possession of the heroine, who was helpless between the two. The hero often had a comic friend who might play jokes on the villain, and the heroine a confidante. The hero might be an ambitious young man, a bank clerk, a sailor, a farmer, a laborer. The villain might be a squire, a banker, a rich curmudgeon, or a criminal. Sometimes there was even a villainess. The heroine was nearly always a motherless orphan. (Amazingly few mothers appeared in melodrama)⁸⁰

Prueba del anquilosamiento de las formas estructurales del melodrama es el ensayo en clave cómica firmado por el dramaturgo Jerome K. Jerome -más conocido por su novela *Three Men in a Boat* (1889)-, *Stage-land. Curious Habits and Customs of its Inhabitants* (1889) en el que detalla los personajes teatrales más habituales de las dos últimas décadas del siglo. Su visión irónica describe la caracterización estereotipada de un universo dramático compuesto por *the hero, the villain, the heroine, the comic man, the lawyer, the adventuress, the servant girl, the child, the comic lovers, the peasants, the good old man, the Irishman, the detective, the sailor*, etc. El tono del ensayo es en todo momento paródico, y sin detallar cada una de las figuras que componen el género, observamos que la triada clásica héroe-heroína-villano, responde exactamente a los parámetros más tradicionales aún en la última década del XIX. Así, del *hero* dice, sugiriendo sutilmente a través de la identidad nominal el repetitivo parecido entre todos ellos: ‘His name is George, generally speaking: ‘Call me George!’ he says to the heroine. She calls him George (in a very low voice, because she is so young and timid).

⁸⁰ J.O.Bailey. *Op. Cit.* P.31.

Then he is happy⁸¹. El *villain* no es menos reconocible físicamente en la ficción: “He wears a clean collar, and smokes a cigarette; that is how we know he is villain. In real life, it is often difficult to tell a villain from an honest man; but, on the stage, as we have said, villains wear clean collars and smoke cigarettes, and thus all fear of blunder is avoided”. Finalmente, la heroína se descubre ante el público por la sucesión de penurias que le son asociadas y su artificial carácter lacrimógeno:

She is always in trouble –and don’t she let you know it, too. Her life is undeniably a hard one. Nothing goes right with her. (...) After her husband has been found guilty of murder, which is about the least thing that can ever happen to him, and her white-haired father has become a bankrupt, and has died of a broken heart, and the home of her childhood has been sold up, then her infant goes and contracts a lingering fever. She weeps a good deal during the course of her troubles, which we suppose, is only natural enough, poor woman.⁸²

La sátira se extiende a otros personajes de interés que más tarde reconoceremos en las comedias de sociedad wildeanas. Entre ellos, la *adventuress* cuya descripción coincide exactamente con el personaje de Mrs. Erlynne o de Mrs. Cheveley en *Lady Windermere’s Fan* y *An Ideal Husband* respectivamente, reforzando la tesis que avanzaremos más adelante que sostiene la inversión por parte del irlandés de las claves de los géneros tradicionales con el fin de romper los estereotipos asociados a ellas y crear una suerte de nuevos elementos escénicos. La alusión a sus posibles orígenes franceses no es casual:

She sits on a table and smokes a cigarette. A cigarette on the stage is always the badge of infamy. (...)The adventuress is generally of foreign extraction. They do not make bad women in England, the article is entirely of continental manufacture, and has to be imported. She speaks English with a charming little French accent, and she makes up for this by speaking French with a good sound English one (...) she has not got a Stage child –

⁸¹ Jerome K. Jerome. *Stage-land. Curious habits and customs of its inhabitants*. London. Chatto & Windus. 1889. P.1.

⁸² *Ibid.* P. 15.

Capítulo 1

if she ever had one, she has left it on somebody else's doorstep, which, presuming there was no water handy to drown it, seems to be about the most sensible thing she could have done with it.

Como es lógico la aventurera se presenta como el arquetipo antagonista de la heroína, y sus características se resumen a la inversión total de aquellas que definían a ésta, y que con el tiempo y la nueva sensibilidad, llegarán a resultar más atractivas para el público que la insistente bondad víctima de una constante persecución:

She is not oppressively good. She never wants to be 'unhanded' or 'let to pass'. She is not always being shocked or insulted by people telling her that they love her; she does not seem to mind it if they do. She is not always fainting, and crying, and sobbing, and wailing, and moaning like the good people in the play are. (...) We sometimes think it would be a fortunate thing –for him- if they allowed her to marry and settle down quietly with the hero. She might make a man of him, in time.⁸³

A primera vista el ensayo de Jerome puede parecer un opúsculo satírico de las costumbres escénicas de una época, pero si afinamos nuestra percepción advertimos el peligro de anquilosamiento de ciertos estereotipos teatrales que se han mantenido durante todo un siglo sobre los escenarios, y que exigen su renovación más inmediata. Renovación que llevará a cabo Wilde utilizándolos siempre a partir de sus propias claves. En 1870 los paradigmas de composición seguían vigentes, sin haber sido modificado sino ligeramente. Así, Thomas William Robertson ponía satíricamente en boca de uno de los personajes de su comedia *Birth*, sus propias opiniones sobre el constante conservadurismo y periclitación de la escena:

Comedy! It is a domestic drama (*rises and tears notes, throwing them into the old-fashioned fireplace*). It will never do. I must give it up. If I am to write for the stage, I won't attempt anything new. I will write in the good old conventional groove in which my good old great-grandfathers wrote before me. (*As if inspired*) I know what I'll do! I'll write a good old legitimate comedy on the good old legitimate principle. I'll crush these modern impostors! It is so pleasant to crush a modern impostor....In my new comedy, that

⁸³ *Ibid.* Pp.32-33 ; 38-39.

*De declive al renacimiento:
Evolución genérica y formal del teatro inglés en el siglo XIX*

is, in my new *old* comedy, there must be a baronet –and, of course, being a baronet, he must be an old man. In old comedies baronets are always old men –a young baronet would have smashed my old comedy- and he must have a son who is old enough to get married. Let me see –shall the baronet be bluff and hearty, or shall he be senile and tottering? I’ll have him bluff and hearty. (*Imitating the bluff and hearty in the old conventional comedy*). “Blood and Thunder, Sir...Don’t talk to me; you shall marry her –tomorrow- tomorrow, Sir! Do you hear me? And, by gad, Sir, if I wish it, you shall trundle her from church in a wheel-barrow. You dog! You rascal! You puppy! You –you –you –you –wagh! –wooh! –booh!”...That’s the sort of thing. Yes, very good –very good indeed. I must pepper it with impropriety, and make it hot and strong with Holywell Street wit. Then the baronet’s son: because he is five and twenty he must flourish his pocket-handkerchief, talk in a high falsetto voice, show his teeth, and wag his head. (*imitating light comedian of the past age*) “Fore heaven; if my old dad and her guardian cannot agree –rope ladders and Gretna Green!- By Cupid and Hymen! By Mercury and Mars! I’ll order a post coach, and with Sacharissa by my side, and my man in the rumble, ride, at the rate of fifteen miles an hour to endless happiness. Ha! –ha! –ha! (*Crosses the stage laughing*) The the guardian who has the care of the young lady, and who is in love with her himself –a young rascal about ninety. (*Imitating a tottering old man*) “Aye, aye, aye, aye, aye, but it is a pretty one, and its guardy will make it happy, and it won’t think of the young men. It shan’t think of the young man. Ada! If it does I will lock it up, and give it bread and water; I’ll sta-a-arve its pretty flesh, and when –and when it’s cured of love, I’ll take it to church and marry it. Adad! I feel as young as any wanton boy of fifty of them all!” La! La! La! La! (*Dancing*) Oh, yes! I’ll go in for a new-old comedy; it’s very easy, and one likes to be a bulwark against modern innovation. I’ll make out a list of characters. Sir Furious Fiftybottle –yes, good (*taking notes*) that’s the baronet. Sir Skelton Skagglemaggle –that’s the miser and the guardian. Then a virtuous farmer –um! Pleasant Weathers, a shepherd.⁸⁴

El monólogo sobre la filosofía compositiva de Jack Randall evidencia hiperbólicamente la gestualidad, declamación, nomenclatura, escenografía, argumentación, y anquilosamiento de las formas escénicas heredadas desde el siglo anterior y aún vigentes en el último tercio del XIX, constitutivas del “good old conventional groove”

⁸⁴ In T. W. Robertson. *The Principal Dramatic Works*. London. Sampson Low. 1889. Vol 1. Act II. Pp. 33-34.

del que es el mayor exponente el melodrama inglés. Pero principalmente, el personaje muestra el rechazo visceral hacia todo tipo de innovación procedente del exterior, repercutiendo en una involución formal del género. Vemos pues que los presupuestos del melodrama aparecen ya definidos desde el primer cuarto de siglo. En torno a 1860 la calidad de las piezas aumenta significativamente y aunque los personajes siguen respondiendo a las convenciones clásicas, aparecen nuevos matices que profundizan en su psicología, a lo que se añade un reparto cada vez más elaborado de actores que han perfeccionado su técnica. Sólo durante la última década del siglo el melodrama comienza a debilitarse definitivamente, gracias en parte a las sátiras burlescas del género expuestas en las piezas de Gilbert y Sullivan, al menos en su vertiente clásica – representada por las obras de Boucicault-, mientras que las piezas más en consonancia con la sensibilidad de la época evolucionaron hacia lo que se denominó el *New Drama*.

Con todo, la andanza en solitario del género por los escenarios ingleses siempre basó su estructura y evolución en los prototipos franceses, principalmente, en su espectacularidad visual, tendencia esta que caracteriza toda la primera mitad del XIX, en que “the theatres had been deserted by the middle and upper classes and were forced to play to a predominantly uneducated, lower-class audience who, seeking escape from the dehumanising living and working conditions, demanded *vivida vis*: four or more hours of action, emotion, sentiment, spectacle, horseplay and novelty.”⁸⁵ Y es que sólo a mediados del siglo encontramos un teatro capaz de afrontar cuestiones sociales. Durante su primer periodo, el género se reservaba para el divertimento del público, que había de pasar por la sensación producida por las situaciones límite y el estímulo visual. En cuanto al patetismo inherente al género, igual de artificial que los mecanismos y resortes técnicos que aderezaban la trama, J.O.Bailey sostiene que respondía a las urgencias emocionales de una época:

The common factor in the *mélange* of melodrama was the taste of the people. Melodrama satisfied their desire to escape monotony through the vicarious excitement of thrilling

⁸⁵ James Woodfield. *Op. Cit.* P.1.

*De declive al renacimiento:
Evolución genérica y formal del teatro inglés en el siglo XIX*

excitement, and yet to see their lives portrayed on the stage. There was of course, an idealizing tendency with a sentimental faith in poetic justice. The play of threats and dangers that reaches a happy ending through lucky accident scrambles tragic possibility and comic outcome, but naïve audiences liked this mixture⁸⁶

Sin pretender extendernos más en estos detalles, analizados con mayor profundidad en la descripción del género en su vertiente francesa por cuanto inicia esta tradición dramática, el melodrama inglés se caracteriza esencialmente por su espectacularidad visual. De hecho, como afirma Russell Jackson, una de las lecturas de la progresiva evolución del teatro victoriano del XIX hasta el advenimiento del realismo consiste en la paulatina imposición técnica de un mundo absolutamente ilusorio, “in which any modern, fantastic or historical event or scene could be rendered with accuracy and conviction”⁸⁷ gracias a los avances de los mecanismos teatrales o la inclusión de nuevos elementos escénicos que atrajeran y sirvieran de estímulo visual del espectador. 1811 constituye un hito en la espectacularidad asociada a las obras: el público del Covent Garden pudo contemplar la inserción de caballos en la pieza *Blue-beard*, que fue acogida, según Borden, “with immense applause (...) the audience were in raptures, as at the achievement of a wonder”⁸⁸, lo que supuso el mayor éxito de la temporada con una recaudación total de 98.000 libras esterlinas⁸⁹. La utilización de animales no era sin embargo, un recurso nuevo: en 1803 el perro Carlo ya había conseguido aumentar las arcas del Drury Lane salvando en repetidas ocasiones a un niño ahogándose en *The Caravan*. Sin embargo, el éxito de *Blue-Beard* supuso el inicio de una nueva era en la que la habilidad de los animales había de confundirse con la espectacularidad de los mismos, dando lugar a 32 piezas ecuestres orientadas también hacia fines patrióticos. Esta exigencia de visualidad, igualmente observable en el género en su vertiente francesa, es paralela al escapismo poético que observamos en el

⁸⁶ J. O. Bailey. *Op. Cit.* P. 31.

⁸⁷ Russell Jackson. *Victorian Theatre. Op. Cit.* P. II.

⁸⁸ James Boaden. *Memoirs of the Life of John Philip Kemble, Esq., including a history of the stage, from the time of Garrick to the present period.* London. Longman & Co. 1825. 2 Vols. Vol. II. P. 542.

⁸⁹ Frederick Reynolds. *The Life and Times of Frederick Reynolds.* 2nd edition. London. Henry Colburn. 1827. Vol. II. P. 404.

romanticismo de la primera época, menos comprometido socialmente y más tendente hacia la creación de ilusiones de otros mundos oníricos refugio de la realidad. Esta necesidad de crear una interacción entre público y escena principalmente visual se mantiene hasta las últimas décadas del siglo, compitiendo con la inserción de elementos naturalistas que refuerzan piezas más fundadas en la palabra. Lo visual es necesario para el espectador, por cuanto un teatro de palabra, simplemente no sería rentable. En este sentido, E. T. Smith, director intermitente del Drury Lane, el Haymarket y del Astley's, explicaba a un comité seleccionado por el Parlamento con el fin de conceder licencias para representaciones teatrales, "for a person to bring out a merely talking drama, without any acting in it, or sensational effects is useless (...) The people will not go to that theatre; they will go where there is a scenic effect, and mechanical effects to please the eye"⁹⁰. La postura de Smith abogaba radicalmente por el espectáculo. A raíz de una pregunta formulada por uno de los miembros del comité a propósito de la muerte reciente de un hombre sobre el escenario como consecuencia de un accidente provocado por uno de los animales puestos en escena, su respuesta fue evidente: "it would be capital draw if there was a man killed every night"⁹¹. El dramaturgo y adaptador Dion Boucicault argumentaba de manera similar la existencia de un teatro eminentemente espectacular debido a la escasez de un público necesitado de otro tipo de entretenimiento. Refiriéndose en 1866 al St. James's, recientemente entregado a la reposición de obras clásicas, afirmaba "A first-class theatre has attempted to give itself a character for elegant performances, and such a theatre does not pay, because the class that it appeals to does not support it in sufficient numbers"⁹².

El espectáculo era rentable, bien en su formato melodramático, bien en su formato cómico, aunque siempre basculando entre los extremos propiciados por la

⁹⁰ *in Report from the select committee on Theatrical Licenses and Regulations; Together with the Proceedings of the Committee, Minutes of Evidence, and Appendix. Parliamentary Papers, XVI (1866), questions 1865, 1990.* in James F Stottlar. "A Victorian Stage Adapter at work: W.G.Wills "rehabilitates" the classics". *Victorian Studies*. Vol. XVI. N°4. June 1973. Pp. 403-404.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Report from the select committee on Theatrical Licenses and Regulations; Together with the Proceedings of the Committee, Minutes of Evidence, and Appendix. Parliamentary Papers, XVI (1866), question 4461.* in James F. Stottlar. *Op. Cit.* P. 404.

ilusión. Así, uno de los actores-directores más influyentes de finales de siglo, Herbert Beerbohm Tree, afirmaba que la ilusión constituía “the first and last world of the stage; all that aids illusion is good, all that destroys illusion is bad”⁹³. Con todo, no hubo pocos detractores del artificio escénico como fundamento clave del éxito, en la medida en que, afirmaban, relegar el teatro a la ilusión conllevaba un proceso de acostumbramiento del espectador a la facilidad receptiva propiciada por la seducción de la ilusión, acarreando así una progresiva pérdida de las cualidades dramáticas de las obras y por ende, la disminución de la calidad de las piezas compuestas. En un ensayo a propósito de las cualidades del actor Macready, Richard Hengist Horne declaraba que “the imagination of creative dramatists can alone call forth any new spirit and form of drama”, y que la profusa ayuda de mecanismos teatrales externos representaba un elemento contraproducente para el teatro por cuanto “dazzle and mislead public judgement till it cannot distinguish the essential from the extraneous”⁹⁴. Además, la seducción del estímulo visual constituía para cierto sector de la crítica una negación de las problemáticas sociales más inminentes, mediante la anihilación del personaje frente al accesorio convertido mediante el artificio en el personaje principal. En este sentido Joseph Knight anunciaba, a partir de una puesta en escena de la pieza de Julia Neilson, *Romeo and Juliet*, el riesgo de supeditar el personaje al artificio, “a growing danger that, in our regard for the dramatic grouping of figures, we may lose sight of that more important province of the dramatist, the subordination of incident to character”⁹⁵.

1.4.2. La Farsa.

Como veremos en el capítulo correspondiente a las traducciones y adaptaciones de los principales *vaudevilles* franceses, la importación de piezas francesas en los

⁹³ Herbert Beerbohm Tree. *Thoughts and After Thoughts*. London. Cassell & Co. 1913. P. 57.

⁹⁴ Richard Hengist Horne. *A New Spirit of the Age*. London. World's Classic Edition. 1907. Pp. 330-331.

⁹⁵ Joseph Knight. *Theatrical Notes*. London. Lawrence & Bullen. 1893. P. 91.

escenarios ingleses fue una constante que se mantuvo a lo largo del siglo. Estas piezas resultaban una fuente de ingresos garantizada para los *plagiarios* que, tras realizar numerosas expediciones a París, utilizaban éxitos galos en salas británicas. Evidentemente el proceso de adaptación de la obra al idioma y en muchos casos al contexto inglés –pues diversas piezas y autores ponían en escena tipos característicos franceses incomprensibles para el público británico- disminuía, cuando no suprimía completamente, el significado y sabor autóctono de los originales. Con todo, las adaptaciones del melodrama clásico *à la Pixérécourt* conocieron un descenso considerable a partir de 1820, momento en que su lugar fue ocupado por otro francés, Eugène Scribe, cuya influencia repercutió tanto en la introducción directa de obras traducidas y adaptadas libremente por dramaturgos ingleses, como en la asimilación de las fórmulas de la *pièce bien faite*, caracterizadas por su excelencia mecánica y compositiva, que sin duda reactivaron la dramaturgia británica derivando en las obras de autores como Pinero, Jones, Wilde e incluso Shaw. Esta práctica libre de adaptación se conservó de manera regular hasta 1886, año en que tuvo lugar la International Copyright Convention, por la que se establecía y definían los derechos de autor de piezas dramáticas, así como las penas por plagio. Hasta entonces, como hemos podido ver en páginas anteriores y analizaremos con más detenimiento más adelante, tal fue la invasión de obras francesas que numerosos críticos y autores británicos contemporáneos consideraron un hecho definitivo la “muerte” dramática del teatro inglés a manos del país vecino. Prueba de ello es la queja emitida por W.B. Donne a propósito del afrancesamiento escénico totalizador, que dice “in most cases of the announcement of a new and successful piece, its French parentage is openly avowed, and credit taken for the skill displayed in its adaptation to a British audience... The popular drama of the day is accordingly in no intelligible sense of the term national, but like so much of our costume, a Parisian exotic”⁹⁶. Sólo a partir de la última década del siglo, el número de obras francesas traducidas y adaptadas se redujo verdaderamente en un número considerable. Con todo, esto fue resultado no tanto del desinterés que estas obras suscitaban en los dramaturgos británicos, cuanto de la asimilación de las técnicas

⁹⁶ W.B.Donne. *The Quarterly Review*, xcv, June 1854, P.75-76. Citado por Booth. *Op. Cit.* P.45.

compositivas de autores como Scribe y Sardou y su aplicación en piezas propias, y del giro orientativo hacia Ibsen adoptado por el teatro europeo, del que Wilde constituye un ejemplo paradigmático⁹⁷. Tampoco la farsa fue ajena a la influencia francesa y su evolución ofrece paralelismos con el melodrama. No pretendemos dilucidar aquí las características definitorias del género en comparación con la comedia británica del momento. Dicha cuestión será retomada en el capítulo dedicado al estudio de *The Importance of Being Earnest*, por lo que no nos extenderemos sobre ello. Además, si tenemos en cuenta que durante el XIX, ambos géneros comparten numerosos recursos temáticos y escénicos –la yuxtaposición de escenas serias y cómicas, la idealización del sistema doméstico patriarcal, la conducta moral y sentimental de los personajes que desemboca en un final igualmente moral y didáctico similar al del melodrama- disociar farsa y comedia resulta una tarea aún más complicada, por lo que nos referiremos con el término general “farsa” al género cómico predominante en la escena.

Si durante el siglo XVIII, el género se había concentrado únicamente en dos o tres teatros, con la llegada del XIX y el aumento considerable de población constatado a partir de 1850 –Londres pasa de tres a siete millones de habitantes, y paralelamente los teatros se multiplican hasta constituir, en la última década del siglo, alrededor de sesenta

⁹⁷ Las conexiones entre Wilde e Ibsen han sido analizadas por numerosos críticos. Entre los principales, Kerry Powell, en su extenso estudio sobre las similitudes entre el irlandés y el teatro de la última década del XIX, dedica un capítulo por completo –titulado “The English Ibsen”- a la profundización en las similitudes relativas a la temática social y reformista de sendos autores. Para referendar tal paralelismo entre los dos dramaturgos, nos parece sin embargo importante señalar las bases francesas de sus dramaturgias, detalle menos estudiado por la crítica. Ibsen, como Wilde, bebe igualmente de las fuentes francesas de la *pièce bien faite*. El artículo de Stephen S. Stanton, “Ibsen, Gilbert and Scribe’s *Bataille de Dames*” arrojaba ya cierta luz sobre las influencias del gran dramaturgo francés sobre el noruego y otro de los grandes componentes del *dramatic revival* inglés, W.S.Gilbert. Ciertos apuntes sobre la formación de Ibsen durante su estancia en Bergen son igualmente reveladores. Mientras ocupó la dirección teatral de la ciudad noruega, del 6 de noviembre de 1851 hasta el verano de 1857, Ibsen entró en contacto con la ingente cantidad de 145 obras, de las cuales, nos dice Archer, más de la mitad pertenecían a autores franceses. De los principales nombres que el crítico señala, evidentemente, descubrimos el de Scribe, autor de 21 de esas 75 piezas que montó Ibsen. Las restantes 54 habrían sido compuestas por autores como Bayard, Dumanoir o Mélesville, todos ellos descendientes de la escuela de la *pièce bien faite*. Los montajes más significativos fueron: *La Somnambule*, *La Turtice*, *Les Contes de la Reine de Navarre*, *Les Indépendants*, *L’Ambitieux*, *Adrienne Lecouvreur* y *Bataille de Dames*, de Scribe, y *Don César de Bazan*, de D’Ennery. Sobre la influencia del francés en Ibsen, cf. Thomas Postlewait (Editor). *William Archer on Ibsen. The Major Essays 1889-1919*. Westport, London. Greenwood Press. 1984. Pp. 69-80.

salas y cuarenta *music-halls*-, la farsa se erige en el máximo competidor del melodrama. Este aumento en su popularidad es resultado de su metamorfosis temática y refleja la evolución de su público. La audiencia que asistía a las pocas salas que en el XVIII accedían a la puesta en escena de espectáculos fársicos se distingue del público del siglo siguiente por su marcada estratificación social: los palcos reservados a la aristocracia y alta burguesía, el patio de butacas a las clases medias y las *galleries* para sirvientes, aprendices, etc. Esta estratificación refleja el condicionamiento temático de las obras, centradas principalmente en temas y personajes ambientados en contextos burgueses y aristocráticos, articulados en torno al triángulo amoroso tradicional, culminando gradualmente a medida que avanza el siglo, en el sentimentalismo moral y el buen gusto social. Este modelo de farsa, que en parte continuará durante el siglo XIX, se irá modificando progresivamente a medida en que el público, menos estable y homogéneo que en el siglo XVIII, exige la demanda de nuevas representaciones más actuales y originales, por lo que el género se diversifica en función de la audiencia, cada vez más urbana y variada.

Dentro de esta pluralidad de temas y situaciones, la farsa doméstica predomina sobre el resto durante todo el siglo XIX. Pero, lejos de su homóloga francesa, se trata de piezas que sacralizan el ideario matrimonial, en las que la mujer, personaje absolutamente neutral, se somete al marido. Sus discusiones, aunque frecuentes, son siempre superficiales, y más sintomáticas de la voluntad de reflejar la convivencia en pareja que de plantear la destrucción del ideal marital. La obra dramática de un autor como Buckstone, (*Second thoughts*, 1832, *Married Life*, 1834, *Single Life*, 1839) contribuyen a la consolidación de un género en el que el ideal doméstico no es cuestionado sino que, al contrario, constituye un modelo. Este tipo de obras se articulan en base a los mismos recursos escénicos que el *vaudeville* francés: la repetición, la acumulación, el *quiproquo*, el encuentro fortuito, la reunión sistemática de personajes antagonistas, la rapidez de las escenas y del diálogo, el *aparté* como medio para dirigirse al espectador y establecer su complicidad, el recurso a la gastronomía como radiografía social –recurso que adoptará más tarde el cine mudo-, etc. Con todo, la

diferencia entre ambos es sustancial. El *vaudeville* tiende, a medida que avanza el siglo, hacia una radicalización temática y escénica de los presupuestos tradicionales de la farsa acentuando el sentido de la maquinaria escénica en concordancia con la temática de la pieza. El sistematismo físico de la puesta en escena refleja un universo sin salida, gobernado por la fatalidad, en el que el individuo trata de imponer un orden o sencillamente escapar. Enmarcadas también dentro del ámbito doméstico, éste no es sino una excusa para la destrucción de los valores tradicionales que se le asocian, y el espacio ideal para la confrontación del caos quinesico de los personajes frente al rigor social que les define. Situaciones límite en escenarios cotidianos revelan la tragedia del hombre común y de la cotidianidad. La pareja no es más que la cárcel social a la que se confina el individuo, y la risa desenfrenada del público, la confirmación de su reclusión voluntaria. En este sentido, muy diferente es la farsa británica que, a pesar de recrear contenidos y escenario similares, rezuma sentimientos muy distantes a las obras de Labiche o Feydeau. La sátira feroz de una burguesía arrivista no aparece en ninguna obra escrita durante esta época. Sin duda, la prohibición establecida por la censura oficial delimitando los contenidos de las piezas y excluyendo de la representación aquellas que glorificaran el adulterio o cuestionaran la conveniencia social del matrimonio, ejerció una influencia decisiva a la hora de configurar el panorama teatral del momento. Frente a la domesticidad satírica francesa, la farsa británica presentaba una serie de obras destinadas a divertir a partir de la corrección moral. Esta es la opinión de Michael Booth que distingue el género en los dos países a partir de sus pretensiones críticas:

Labiche and Feydeau are not sentimental, nor do they write on that level of domesticity concerning the trivia at home, hearth, and daily living that cram the English farce to bursting. One might say the domesticity of French farce is hard and sharp-edged, the domesticity of English farce soft and well disposed. The difference occurs because the farce of Labiche and Feydeau is anti-idealistic and satirical in aim, whereas the purpose of its far less aggressive Victorian counterpart is to amuse in a jolly and properly moral way, to cast a friendly, a vincular eye on the minor vicissitudes of home and family. The ideals of love, marriage, and household that enervate so much serious nineteenth-century drama

also debilitate nineteenth-century farce, yet simultaneously give it a sort of homey charm that the French facer eschews.

Y el autor concluye: “Charm, sentiment, and a sense of fun, all expressed in the proper moral spirit, are distinctively characteristic of nineteenth-century English farce”⁹⁸. Por estos motivos, como veremos, nuestra opinión a propósito de los orígenes de *The Importance of Being Earnest* se ubica más en un contexto dramático francés que británico. Tal y como detallaremos en el último capítulo de nuestro trabajo, los presupuestos escénicos de la farsa wildeana son exactamente idénticos a las estructuras del *vaudeville* de Labiche y Feydeau, no sólo en el rigor matemático compositivo de la obra, sino en el planteamiento de cuestiones hasta el momento escasamente mencionadas en los escenarios ingleses desde una perspectiva crítica a la par que ácidamente cómica. Únicamente en las traducciones y adaptaciones de farsas francesas es posible encontrar rastros de los procedimientos satíricos empleados por dramaturgos galos, reformulados por sus contemporáneos ingleses. Esta práctica, generalizada a todos los géneros tal y como habíamos visto en el caso del *vaudeville*, se especializó, en el caso de la farsa, en aquellas piezas en las que el conflicto matrimonial basado en el adulterio servía de eje principal para toda una suerte de peripecias destinadas a ocultar la verdad a ojos de la esposa y de la sociedad, todo ello aderezado por un movimiento rápido y diálogos hilarantes. La versión del *vaudeville*, *Un chapeau de paille d’Italie*, de Labiche (1851), realizada por Gilbert –*The wedding march*, 1873- inauguró un periodo de adaptaciones de obras similares que culminó en las versiones inglesas –sometidas al filtro previo de la censura- del *vaudeville* escrito por Alfred Hennequin y Alfred Delacour, *Les dominos roses* (1876), realizadas por el autor y actor Dion Boucicault –*Forbidden Fruit*, 1876 y 1889- y James Albery –*Pink dominos*, 1877-, que inauguraban un nuevo modelo dramático de farsa que, como afirma Powell, “treats all the ideals, including that of domesticity, from the point of view of absurdity”⁹⁹.

⁹⁸ Michael R. Booth. *Prefaces to English Nineteenth-Century Theatre. Op. Cit.* P. 124.

⁹⁹ Kerry Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the Nineties. Op. Cit.* P. 133.

1.5. LA REFORMA FÍSICA DEL ESPACIO TEATRAL TRADICIONAL.

Las constantes modificaciones en el espacio físico teatral ilustran las transformaciones dramáticas de las obras y la metamorfosis en la opinión y gustos del público. El realismo temático sólo era posible con el previo realismo de la escena, ante una demanda del auditorio, cada vez más popular y numeroso. Esta interacción lógica entre obra y público justifica la evolución de los distintos géneros. Durante las tres primeras décadas del siglo la escena estuvo dominada, al igual que la poesía o la novela, por el espíritu romántico, reflejado en el melodrama gótico y la tragedia gótica principalmente. Con el desgaste de los géneros y el cansancio progresivo de un público hastiado de las pasiones devastadoras puestas en escena, las obras comienzan a tender hacia nuevos presupuestos temáticos, de carácter menos grandilocuente y más doméstico, que se mantendrán hasta final de siglo, gracias a un público popular mayoritario que opta prioritariamente hacia la simplicidad y ausencia de sofisticación tanto en la novela como en el teatro. Como afirma Michael Booth, recordando el patrón clásico del melodrama francés estudiado en el capítulo anterior, “what both the reading and play-going public looked for was a great deal of sentiment and strong pathos, domestic suffering and domestic bliss, a good story line, sensation and violence, a stern morality, much positive virtue and its reward in the almost inevitable happy ending, eccentric humour, and native English jollity and spirit”¹⁰⁰. Por su parte, los actores se adaptaban también a los gustos populares, más viscerales e irreflexivos. En este sentido afirma Lynston Hudson refiriéndose a los actores de melodramas, “actors found lungs and stamina more useful than brains. And clearly no satisfactory performance of anything but melodrama was possible under the system of stars and sticks”¹⁰¹. La oferta dramática debía corresponder a esta demanda que, por otro lado, era también el resultado, como en el caso francés, de la censura establecida por Lord Chamberlain, en un extraño caso de coincidencia conservadurista entre el gusto público y la censura.

¹⁰⁰ Michael R. Booth. *Prefaces to English Nineteenth-Century Theatre. Op. Cit.* P. 7.

¹⁰¹ Lynston Hudson. *Op. Cit.* P. 19.

La progresiva industrialización teatral, y la eclosión de géneros y obras representadas conlleva la adopción de toda una serie de medidas que modifican el hecho teatral no sólo en aquellos aspectos ajenos a la puesta en escena en sí y su concepción genérica, sino en el espacio físico del mismo. Al igual que los métodos de declamación y actuación, renovados a partir de la primera mitad del siglo, estas reformas fueron tanto más necesarias si tenemos en cuenta la estagnación de los escenarios británicos, anclados paralelamente en las salas de la Restauración. Así, encontramos a principios de la era Victoriana un teatro que sigue cambiando los escenarios ante la mirada del público en función de señales proporcionadas por campanas y silbidos; de bastidores desvencijados, panorámicas pintadas y corredizas mediante rieles. El triunfo de géneros como el melodrama evidencia el triunfo del espectáculo, del artificio escénico como proyección de la imaginación. De ahí que las transformaciones que sufrió el género, desde el punto de vista dramático y físico, definen y confieren el marco actual al mismo. Es a partir de 1800 que el teatro abandona definitivamente los métodos expresivos y escénicos clásicos, actualizándose con su tiempo. Se comienza a dejar de lado la ilusión que hasta el momento había reinado en la escena: los escenarios móviles, las declamaciones pomposas y enfáticas de los actores, el vestuario arcaizante, dan paso a tendencias más realistas. La declamación interpretativa resulta cada vez más natural, acorde con un vestuario apropiado para la obra, ya sea contemporáneo en obras contemporáneas, o clásico en obras clásicas. La carpintería teatral imita cada vez más el contexto inmediato en que se circunscribe, olvidando los postizos y aderezos técnicos que desde 1660 invadían el escenario. El público, agolpado en salas concurridas, sentado en banquetas sin respaldo, y hasta entonces iluminado con velas durante toda la representación, se inicia a la oscuridad de la sala, a los efectos escénicos que la incorporación del gas y la electricidad al teatro permite, a las butacas reservadas y al silencio durante la puesta en escena. Sin embargo, a finales de siglo, la llegada del gas como sustituto del aceite, y más tarde de la electricidad, supondrá la gran revolución por cuanto enriqueció el cromatismo del escenario permitiendo la emergencia toda una serie de posibilidades psicológicas en la imaginación del espectador, y en 1894 el decorador

William Telbin concluye con el testimonio que sigue descubriendo un nuevo teatro que poco tiene que ver con aquél que presencié el triunfo del melodrama:

The appliances connected with the stage have within the last twenty years been greatly changed. The stage is now in most theatres a big box, in which you can set up a picture in any way you please at any angle. The grooves, the flats, the wings made by the dozen pairs, are all gone –electricity has taken the place of gas, as gas did that of the oil-lamp. In the auditorium stone, marble, brick, concrete, and iron are now used instead of timber, which became a harbourer for dirt and dust, and greatly added to the possibilities of fire.¹⁰²

Así, en el transcurso de unas pocas décadas observamos que el teatro como espacio físico ha metamorfoseado todas sus características que lo trasladaban a los escenarios de 1700. No es nuestra tarea aquí detallar con exactitud todos los cambios y modificaciones de las que fueron objetos las salas londinenses durante el último cuarto de siglo, sino preguntarnos cuál fue la naturaleza de los cambios y las motivaciones que los impulsaron, así como preguntarnos si tales modificaciones no son sino sintomáticas de un nuevo apereamiento del teatro como industria pero también de una revitalización del género de acuerdo con las nuevas tendencias que dominan los escenarios, despegando definitivamente de las producciones isabelinas y surgidas del reinado de George II, a cambio de otras de corte más realista.

Si, como apuntábamos anteriormente, la introducción del gas, y más tarde de la electricidad, en los escenarios representa la reforma física del espacio tradicional por cuanto permite, a partir de un uso supeditado a la representación, una nueva comprensión por parte del público del espacio teatral, las modificaciones propuestas por el actor y director Henry Irving son imprescindibles para el entendimiento de los escenarios británicos y europeos del último cuarto del XIX, hasta el punto de que Bram Stoker llegó a afirmar que su singladura al frente del Lyceum ilustra “the history of

¹⁰² *The magazine of art*, XVII. P. 44. in Russell Jackson. *Victorian Theatre*. London. A & C Black Ltd. 1989. P. 153.

modern stage lighting”¹⁰³. La reseña del novelista constituye un documento histórico excepcional por cuanto detalla la situación del espacio teatral a finales de 1870, las prácticas más habituales, y las innovaciones que el actor-director introdujo, siempre desde el rigor y precaución que entrañaba la utilización del gas¹⁰⁴, lo que confirma una vez más la toma de conciencia por parte del director de la sala del espacio físico. Superada la barrera de la negligencia, Stocker pasa a detallar los artilugios mecánicos introducidos por Irving para aplicar la iluminación a la representación. Conviene describirlos detalladamente en la medida en que todos ellos contribuyeron a la reformulación de la sala, y su uso y disposición continua, aún con modificaciones técnicas, en nuestros días. El primero de ellos, las candilejas o *footlights*, eran las únicas luces percibidas por el público, dada su disposición al pie del escenario, frente al espectador. Su uso ha de ser muy específico por cuanto una excesiva iluminación desde este ángulo puede llegar a borrar el contraste de colores proporcionado desde otros puntos. Irving intensificó el poder de estas lámparas incrementando su potencia, que pasó de ser equivalente de ocho velas por unidad a sesenta. En segundo lugar, el uso tradicional de escotillas o *battens*, situadas a lo alto del escenario de izquierda a derecha, que contenían series de lámparas agrupadas las unas contra las otras, de modo que proyectaran un potente haz de luz. Estas escotillas estaban además colgadas con el fin de que pudieran ser elevadas o bajadas dependiendo del efecto iluminativo deseado. Irving reconfiguró su uso a partir de la inserción del gas, incluyendo además la contratación de personal encargado específicamente de su cuidado. Stocker detalla su nueva utilización:

¹⁰³ Bram Stocker. “Irving and Stage Lighting”. In Russell Jackson. *Victorian Theatre. Op. Cit.* P. 186.

¹⁰⁴ El detenimiento con que Stocker aborda este aspecto evidencia la preocupación y cuidado que en la época exigía el uso del gas en un espacio cerrado: “When the reconstruction of 1878 was in hand special care was taken to bring up to date the mechanical appliances for lighting the stage. In those days gas the only available means of theatre lighting (...) and, in order to ensure safety, certain precautions were, by Irving’s direction, adopted. Instead of having all the gas to be used in the theatre –both for stage and auditorium– supplied from one main, as had been theretofore done, he had supplies taken from two different mains. Thus in case of explosion, or any other cause of interruption outside the theatre, it was possible to minimize the risk of continued darkness. To this end a by-pass was made connecting within the theatre the two supplies. (...) In the Lyceum Theatre a large number of men were employed to look after the gas, to light and turn it off as required. The rules regarding this work were very strict. Each gasman had to carry (and use for his work) a spirit torch. Under no circumstances was he allowed to strike a match except in places suited for the purpose.” *Ibid.*

*De declive al renacimiento:
Evolución genérica y formal del teatro inglés en el siglo XIX*

In the gas days the batten was a wooden frame to which was attached, in such a position that the light could not come into contact with anything inflammable, an iron gas-pipe, in which were fixed at regular intervals a multitude of burners. The special burners used for this purpose were what were known as 'fish-tail' burners, which allowed the frame to spread laterally, and so were, by securing good combustion, effective for lighting purposes. This gas-pipe was connected with the main by flexible leather tubes, so that provision could be made for altering the height above the stage without interfering with supply of gas. At one end of the pipe was a burner fed by quite another tube, so that it would keep alight when the main supply of that pipe was turned off. This jet was known as the 'pilot', and was specially lit in readiness before the beginning of the play. When the supply of gas turned on to the batten pipe, the pressure sent the flame along.... To ensure readiness, alterability, and safety in these and other lights, all along the stage from front to back, behind the line of the 'wings' which mask in the scene, were special water-taps connected with the gas mains of the theatre, so as to ensure a constant supply up these points. The flexible tubes had metal ends which fell warily into place in the taps and left no leakage. Then the gas-man with his key turned on the tap so as to make lighting possible. All these taps were so arranged that the supply at each batten could be turned on or off at the 'Prompt'. Where the 'gas-table' was fixed vertically. There was a batten for each portion of the stage, from front to back. For a stage is divided for working purposes by measured distances which are the continuance of the old 'grooves' by which the 'flats' in the old days used to be pushed out or drawn off. All stagehands understand N°1. N°2. N°3 and so on.¹⁰⁵

En algunos otros casos, la modificación introducida reproducía exactamente un artilugio utilizado anteriormente. Tal es el caso de los *standards*, una suerte de baluartes o estandartes verticales móviles situados a los lados del escenario y que, a través de un tubo flexible por el que se introducía el gas que iluminaba las lámparas situadas a lo alto, hacían las veces de las clásicas antorchas. Todos estos mecanismos, si bien por un lado reflejan el avance técnico y la reconsideración del teatro como arte que ha de adecuarse a su tiempo, evidencian además un intento por parte de los directores de escena de reproducir el gran handicap del escenario: la imitación de la naturaleza. Así,

¹⁰⁵ *Ibid.* Pp. 187-188.

los dispositivos de iluminación no eran sino la expresión mimética de la luz natural, en un ejercicio más que acercaba el escenario hacia representaciones más realistas. Stocker confirma este argumento detallando la constante lucha de director de escena contra las sombras producidas por los errores de iluminación:

The ground rows are a length applied to a special purpose. Stage perspective differs somewhat from the perspective of nature, inasmuch as it is much stronger; and it is therefore necessary at times to even-up this extra strength to eyes accustomed in ordinary to a different perspective focus. In fact, in proper stage lighting –that which produces what seems to be the ordinary appearance of natural forces- it is not sufficient to have all the lighting from one point. The light of nature is so infinitely stronger than any artificial light, and so much better distributed, that science and art have to be requisitioned to produce somewhat similar effect. As to special lighting pieces for ‘built’ scenery, these have on each occasion to be made to serve their present purpose. In ‘built’ scenery it is sometimes difficult to avoid throwing objectionable shadows. The lights are so strong, and the space available is so small, that there is hardly room at times for simple effects. So, when there is a shadow which cannot be avoided, it is generally possible to build in some piece of seemingly solid work, behind which a light can be so placed as to destroy the shadow.¹⁰⁶

A todas estas técnicas se añadía el uso, ya clásico, de las *lime-lights*, esto es, potentes haces de luz producidos mediante la combustión de gas compuesto en elevadas cantidades de oxígeno e hidrógeno sobre fragmentos de cal concentrados, y proyectados a través de lentes y cristales sobre el escenario. La potencia dependía como es lógico de la concentración de cal y de gas en la combustión, aunque la intensidad incrementaba en detrimento de la direccionalidad del haz de luz. Gracias a este mecanismo, lunas de ilusión, luces a través de ventanas ficticias, o el rayo de luz que iluminaba al actor en un escenario en la penumbra, eran producidos.

Si bien todos estos mecanismos ya existían con anterioridad a Irving y su dirección del Lyceum, la innovación radical que supuso la llegada del actor al teatro consistió en su perfeccionamiento para con la puesta en escena, esto es, la interrelación

¹⁰⁶ *Ibid.* Pp. 188-189.

que supo entrever entre la sala y la representación. El espacio no quedaría ya desde entonces relegado a un segundo plano, desligado de la puesta en escena actoral, sino que entraría a formar parte del mismo. Esta nueva concepción del teatro constituye la gran reforma física del teatro británico, que como veremos más tarde, también fue formulada por otra *troupe* de actores-directores, los Bancroft, a través de otras transformaciones. Irving, para llevar a cabo su nuevo planteamiento del escenario, no reparó en costes para conseguir que la sala quedara completamente iluminada o apagada inaugurando así, “a new era in theatrical lighting”¹⁰⁷, en la medida en que introdujo una nueva visualización de la representación: la puesta en escena de la pieza en la más absoluta oscuridad. Esta reconfiguración del escenario rompía con la tradición anterior, destinada a mantener el patio de butacas tan iluminado como fuera posible. El nuevo orden establecido por Irving suponía una completa transformación en los usos y costumbres del espectador tradicional y avanzaba un nuevo aprendizaje en la interpretación de la obra por parte del público. Este redescubrimiento de la oscuridad como medio y fin en sí misma, cuyo uso permitía equipararla a la utilización de la luz misma, se convirtió en un factor elemental tanto en la representación como en lo relativo a los avatares del montaje mismo: la oscuridad supliría desde entonces el uso del telón en los cambios de escenario –antes realizados bajo la luz velada tras el telón, descubriendo así los entresijos de los bastidores, mientras que ahora tendrían lugar (así lo quiso Irving) en la penumbra total, sin realizar sonidos o movimientos bruscos, los técnicos ocultos tras ropajes oscuros, de modo que el proceso resultara más verosímil y realista, y el espectador no hubiera de asistir a los movimientos de detrás del escenario, consiguiendo así un efecto de sorpresa a cada subida de telón.

Todas estas potencialidades del escenario ideadas por el actor se verían incrementadas con la inserción de la electricidad en las salas. 1891 resulta una fecha clave en el teatro británico por cuanto inaugura su utilización en la representación. Los avances que suponía la electricidad consistían en que el aumento o disminución gradual

¹⁰⁷ *Ibid.* P. 189.

de su intensidad conllevaba una variación cromática visibles desde el patio de butacas¹⁰⁸. Con todo, los mecanismos hasta ahora citados refieren únicamente al método o al aspecto más técnico intrínseco a la inserción del gas y de la electricidad en el teatro. Sin embargo el gran avance de Irving residió en el uso que hizo de los mismos para la producción del efecto. Si en las décadas anteriores la luz servía simplemente para iluminar, Irving consiguió a través de ella crear, fundar estados anímicos a través de la impregnación del escenario en la sensibilidad del espectador. Stocker afirma en este sentido que Irving fue el auténtico creador del *milieu*, de la interacción en la atmósfera entre público y escenario, y la emergencia de la impresión. El cromatismo se convirtió en un elemento fundamental, y su dominio del mismo era a menudo equiparado como el del pintor y su paleta.

Así, la revolución formal del teatro británico, iniciada en la segunda mitad del siglo, se concretaría durante las dos últimas décadas del XIX, gracias en parte a la consolidación y reconocimiento de la labor del director, a menudo realizada por actores mismos, pero cada vez más desgajada e independiente de estos. La dirección escénica se convertía gradualmente en un arte independiente dedicado a la coordinación coreográfica de la multitud de elementos puestos en escena. La riqueza de los accesorios teatrales, la iluminación, decorados, cambio de escenarios, efectos sonoros y musicales, etc. ofrecían un panorama muy diferente a aquél con el que se subía el telón a comienzos del reinado victoriano, dependiente no sólo de una declamación impecable, sino también de una compañía ejercitada en la disciplina del montaje, articulada en torno al vestuario, la escena y la iluminación, que en su perfeccionamiento, permitió a las pequeñas salas al sur del Támesis equipararse con los grandes teatros nacionales. Las puestas en escena de directores de menor renombre como los hermanos Tom y Charles Dibdin en el Surrey Theatre, de Moncrieff, Macfarren o Milner en el Cobourg, mediante

¹⁰⁸ Stocker resume los nuevos efectos producidos a través de nuevas combinaciones de colores: “The purpose of lowering footlights is to create a scenic atmosphere of night or mystery or gloom. Now in nature night and mystery and gloom are shown in tints of blue; but as electric light is produced by red-hot carbon the atmosphere was warm instead of cold, cheerful instead of gloomy. In those days coloured lights on the stage were in their infancy, and the best device we were able at first to adopt was to cover the lamps of the footlights with bags of thin blue paper.” *Ibid.* P. 191.

*De declive al renacimiento:
Evolución genérica y formal del teatro inglés en el siglo XIX*

equipos de excelentes pintores, técnicos y actores descartados por los *theatres royal*, promovieron a partir de la originalidad y del aprendizaje de teatros de mayor nombre, la recuperación de las pequeñas salas, de manera que

The theatres, in their interior, became so magnificent as to elicit both wonder and astonishment; the Surry Theatre being, at one time, decorated with gold and velvet, a Genoa velvet curtain covering the stage. The Cobourg, patronised by Her Royal Highness, the lamented Princess Charlotte, and Prince Leopold, decorated with one sunny glitter of gold braided mirrors, with a superb looking-glass curtain, which drew up and let down in the sight of the audience, and reflected every form and face in that gorgeous house, from the topmost seat in the galleries, to the lowest bench in the pit.

Así, la competencia planteada por los teatros menores se intensificaba no sólo por su equiparación con las grandes salas nacionales a las que imitaban, sino que “reached the summit of its greatness, in the splendid production of many of the most finished and imaginative plays and dramas within the present annals of the stage.”¹⁰⁹ Un artículo de Percy Fitzgerald de finales de siglo basta para describir la riqueza que caracterizaría las salas británicas del último cuarto del XIX, y que constituiría una de las más sólidas pruebas de reconocimiento de su calidad:

All will recall in some elaborate transformation scene how quietly and gradually it is evolved. First the ‘gauzes’ lift slowly one behind the other –perhaps the most pleasing of all scenic effects- giving glimpses of the ‘Realms of Bliss’, seen behind in a tantalizing fashion. Then is revealed a kind of half-glorified country, clouds and banks, evidently concealing much. (...) Some of the more ambitious of these transformation scenes, notably those of Covent Garden, are remarkable works for the daring spirit in which they are conceived and their genuine magnificence. The variety of resources brought into a play, the bold use made of the opportunities offered on so fine a stage, the enormous quantity of auxiliaries to be marshalled, the variety of design presented year after year, are significant of English energy, and cannot be approached in foreign theatres. (...) The

¹⁰⁹ Edward Fitzball. *Op. Cit.* Vol. 1. P. 5.

whole machine is complete in itself, and is kept 'in stock', as it were, and can be fitted to many varieties of effect.¹¹⁰

Si la incorporación de la luz constituye una nueva visión del escenario, que más que alterar físicamente el espacio, lo hace psicológicamente en el espectador, no es menos cierto que el aspecto más material de la sala también sufrió diversas modificaciones. En este sentido, muy probablemente uno de los mayores impulsos proporcionados al teatro en tanto que *sala* destinada a una puesta en escena para un *público* fue llevado a cabo por una *troupe* de actores-directores, -lo que confirma los efectos excepcionalmente beneficiosos para el hecho teatral asociado al sistema del actor-director, al que habría que sumar, dada su consumada experiencia como actores, el considerable reconocimiento social y profesional de estos al que los Bancroft contribuyeron por medio de la sustancial mejora tanto económica como profesional dentro de la compañía-, Marie y Squire Bancroft, en la medida en que las modificaciones realizadas en el escenario siguen vigentes en nuestros días. A partir de la dirección que ejercieron en el Haymarket desde 1880, el escenario perdió uno de sus componentes hasta entonces fundamentales: el foso. Justificando su supresión de la sala a partir de su inoperancia en la representación de obras modernas y la posibilidad que conllevaba de aumentar el número de butacas, los Bancroft iniciaron una época en la que el lujo sobre el escenario se convertía en la clave del éxito de la pieza. La transformación radical que sufrieron los teatros bajo su singladura al frente de ellos así lo confirma, evidenciando una nueva interpretación del hecho teatral que trasciende la obra misma y su puesta en escena, alcanzando el espacio como parte integrante de la misma. El teatro, como género y espacio, tiende a ser reconsiderado y su renombre revisado para atribuirle la gloria pasada. Como afirma Russell Jackson, tras hacerse cargo del Prince of Wales's sito en Tottenham Street en 1865, "their transformation of it from 'the dust-hole' to a mecca for middle-class comedy is emblematic of Victorian ambitions for a respectable theatre."¹¹¹ Todas estas modificaciones desligaban al arte dramático del perenne anclaje sufrido para con el teatro de siglos anteriores, y el enriquecimiento estructural de la escena

¹¹⁰ Percy Fitzgerald. *The World behind the Scenes*. 1881. s/n. s/i. Pp. 194-195.

¹¹¹ Russell Jackson. *Op. Cit.* P. 110.

propiciado por el lujo, aún con el riesgo de cierto barroquismo, no hacía sino abrir las puertas hacia el realismo. Un artículo del crítico Frederick Wedmore publicado en *The Academy* el 7 de febrero de 1880 planteaba la dicotomía entre el realismo implícito en los escenarios recargados y el riesgo de caer en la hiperfuncionalidad *kitsch*, degradando así el género, además de señalar los nuevos hábitos contraídos por parte de los espectadores que acudían a este tipo de representaciones:

A disproportionate outlay on scenic decoration and furniture for the performances of modern comedy –nay, even on the playhouse itself- is at the root of the question. It began, no doubt, with genuinely artistic intentions, and has never been dissociated from good taste. But what was an adroit and justifiable bait to begin with ends by being hardly an attraction at all, and only a tyranny. Luxury has no limits. Its novelty ceases, but not the end it creates. The blue china and the old English furniture that were the material setting of one comedy must be capped by the porcelain of Sèvres and the finest marqueterie of Louis Quinze.¹¹²

Lógicamente, el enriquecimiento del adorno y del accesorio teatral, así como la amplificación de las reformas introducidas en la sala y su mantenimiento en perfecto estado derivaban en un encarecimiento progresivo del espectáculo, con el consiguiente riesgo de incidir en el descenso de la asistencia de público:

The gradual but most pronounced growth of luxurious expenditure –the addition to the attractions of the drama of the attractions of the show house and the studio- means, sooner or later, with that manager or with this, a still further rise in the price of entry to entertainments presumably dramatic. And that means, of necessity, to most of the best lovers of the drama, less frequent visits to the theatre –it may mean almost the extinction of the older and more critical class of playgoer. It means that playgoing, instead of being a general amusement and a method of cultivation, may be but a costly indulgence for those who have richly dined. The intelligent, not wealthy, playgoer, who goes, or has been accustomed to go, very often will go so seldom that his critical opinion will not be worth having (...) Is it for the advantage of the theatrical profession that the chance audiences drawn from every suburb and provincial town, or drawn from the haunts on only the

¹¹² Russell Jackson. *Op. Cit.* P. 62.

Capítulo 1

wealthiest inhabitants of London- people generally listless, often dull- shall supersede wholly as they have already done in part, audiences who are accustomed to the habitual, and careful, and often delighted observation of the art of acting? (...) Is the Comedy to become a spectacle just as much as the Pantomime?¹¹³

Un testigo de excepción, el novelista y dramaturgo Henry James, confirmaba en sus memorias el elevado precio de la entrada que había que pagar para asistir a una representación, y comparando su visión de las salas inglesas con su experiencia parisina, concluía, quizá demasiado precipitadamente, que el teatro londinense tendía más hacia el adorno social que hacia la expresión artística, más preocupado por las apariencias de una clase social determinada, que por el desarrollo dramático, reafirmando el argumento anterior de Wedmore:

The dearness of places at the London theatres is sufficient indication that play-going is not a popular amusement; three dollars is a high price to pay for the privilege of witnessing any London performance that I have seen. (One goes in to the stalls of the Théâtre Français for eight francs). In the house itself everything seems to contribute to the impression which I have tried to indicate –the impression that the theatre in England is a social luxury and not an artistic necessity.¹¹⁴

Una postura similar a la de James la encontramos en todos aquellos críticos que entrevieron en la progresiva espectacularidad de algunos géneros, principalmente la pantomima y el melodrama, y su tendencia hacia la ilusión como motor de atracción del público, un enemigo del tratamiento de las conductas humanas y del sentimiento. Dramaticidad perdía peso según estas opiniones a favor de espectacularidad, en detrimento esencialmente de la escritura dramática, y en este sentido, Richard Hengist Horne, en un ensayo alabando las cualidades interpretativas del actor Charles Macready, reivindicaba la presencia del autor en contra del artificio escénico artificioso, e insistía en que “the imagination of creative dramatists can alone call forth any new spirit and form of drama”, y por lo tanto la pomposidad y barroquismo de los artugios teatrales

¹¹³ *Ibid.* Pp. 62-63.

¹¹⁴ Henry James. “The London Theatres, 1877”. In *The Scenic Art. Op. Cit.* P.100.

externos resultaban perjudiciales para la representación en la medida en que “dazzle and mislead public judgement till it cannot distinguish the essential from the extraneous!”¹¹⁵

La evidente evolución del teatro inglés, acelerada a lo largo de las dos últimas décadas del XIX, evidencia el cambio de costumbres de un público que descarta ya el artificio vitoreado a comienzos del reinado victoriano, hacia tendencias más realistas que reflejen fielmente al patio de butacas. Los Bancroft contribuyeron enormemente, y a partir de una propuesta quizá suntuosa pero no menos destinada a rehabilitar el espacio teatral, a desarrollar nuevas formas expresivas más cercanas al espectador. Las memorias autobiográficas de Squire Bancroft destacan el nuevo giro dado al arte dramático, y el inevitable rumbo del accesorio teatral hacia lo cotidiano y circundante al espectador: “I do but echo unbiased opinions in adding that many other so-called pictures of life on the stage were as false as they were conventional. The characters lived in an unreal world, and the code of ethics on the stage was the result of warped traditions”, y señala a Robertson como uno de los pioneros en vislumbrar la aceptación del género por las clases más elevadas –y no ya como espectáculo destinado a audiencias menos favorecidas económicamente, “provided only that the entertainment given there was suited to their sympathies and tastes”¹¹⁶. El movimiento natural del arte dramático se traduce pues por una apuesta desde la poética ilusión del romanticismo hacia la prosaica solidez más física y material del naturalismo, tanto en lo concerniente al decorado, vestuario, temática y puesta en escena de las obras. La espectacularidad deja paso a la cotidianeidad, de modo que se transforma el carácter visual de los géneros y la percepción del espectador, que no opta ya por el sentido mítico de lo exótico cuanto por la cercanía de lo reconocible. Nicoll sitúa el cambio en la década de 1870, ilustrando la metamorfosis a partir de la evolución en la interpretación actoral, que se desliga del histrionismo clásico de la escuela de J.P.Kemble y Sarah Siddons para adentrarse en el naturalismo de un George Alexander. En este sentido, Henry James lamentaba esta exacerbada tendencia hacia el realismo, por la que “the art of acting as

¹¹⁵ Richard Hengist Horne. *Op. Cit.* Pp. 330-331.

¹¹⁶ Citado por Russell Jackson. *Op. Cit.* P. 83.

little as possible” suplantara “ the art of acting as much”, y se mostraba sorprendido ante “the infatuation of a public which passes from the drawing room to the theatre only to look at an attempt, at best very imperfect, to reproduce the accidents and limitations of the drawing room”¹¹⁷. La ilusión, parece querer decirnos James, ha desaparecido del escenario. Del mismo modo, E. L. West, analizando las metamorfosis del actor entre 1870 y 1890, expresa una impresión similar a través de la mutación del actor grandilocuente y pomposo, hacia el minimalismo más radical: “for the majestic dignity of the latter, he had substituted decorum; for the latter’s voice of thunder he had substituted the ripple or chatter or mumble of colloquial conversation; for the knowledge of technique and tradition, he had substituted observation and imitation of contemporary manners; for training and experience he had substituted good looks and fine fashions”¹¹⁸. La escena teatral sería el reflejo de esta nueva tendencia. Así, en 1880 descubrimos un teatro que reproduce exactamente la atmósfera de las calles e interiores londinenses, abriendo paso a la victoriana domesticidad del hogar que se adaptaba al gusto de la época, un teatro “reflecting the importance in everyday thinking and living of the surface of life, of acquisitiveness and business ‘go’, of home life and the marriage ideal, of the pulse of great cities and their teeming humanity, of the variety of everyday existence, of the sense of a huge world in ceaseless busy motion to a preferably ideal and happy end.”¹¹⁹

Las reformas físicas de los escenarios apuntadas más arriba¹²⁰, y su progresiva tendencia hacia posturas naturalistas anuncian el capítulo siguiente articulándose en un

¹¹⁷ Henry James. “The London Theatres, 1880”. In *The Scenic Art. Op. Cit.* P. 135.

¹¹⁸ E.J.West. “The London Stage 1870-1890”. *University of Colorado Studies. Series B, ii.* 1943. P. 73.

¹¹⁹ Michael R. Booth, *et alii.* *The Revels History of Drama in English. Op. Cit.* Vol. VI, “1750-1880”. P. 35.

¹²⁰ Hemos apuntado tan sólo las modificaciones más significativas. Conviene consultar dos obras fundamentales con el fin de ampliar información sobre las modificaciones del espacio escénico en relación con los avances técnicos del momento. La primera, *El Teatro del Siglo XIX por Dentro*, de M.J.Moyne (Madrid. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1999), en la que los capítulos dedicados al espectáculo escénico describen con precisión la evolución de los elementos técnicos que conforman el hecho teatral, a saber, las decoraciones, los trajes, la escena, el foso, la bóveda, las mutaciones a vista del espectador, los golpes de efecto, el alumbrado, la pintura escenográfica, la carpintería, la cerrajería, los polvorines (armas, petardos, artillería, demoliciones, incendios y demás piezas militares), el atrezzo, los elementos simulados meteorológicos (lluvia, graniza, viento, relámpagos,

doble eje: el director comienza a tomar cada vez más conciencia de la interacción entre el público y el marco físico de la representación pues esta trasciende la sola puesta en escena. El teatro es por lo tanto un hecho social y como tal ha de adecuarse a la esfera de su público; además, la importancia del director, a menudo actor, se intensifica, dando lugar al establecimiento de un sistema estamental dentro del teatro mismo, dirigido por un actor-director que subordina el resto de las figuras de la representación a la suya propia, aportando con esta estructura piramidal consecuencias tanto positivas como negativas al arte dramático.

1.6. EL SISTEMA DEL *ACTOR-MANAGER*.

Más arriba observábamos que una de las principales consecuencias negativas de la comercialización exhaustiva de los escenarios era la excesiva focalización de papeles en un reducido número de actores de favorable recepción por parte del público, de forma que ciertos nombres ocupaban perennemente las carteleras en detrimento tanto de otros candidatos todavía no ejercitados en las tablas, cuanto de la frescura e investigación interpretativa, diluidas a causa del enclaustramiento y anquilosamiento de las fórmulas copiadas y repetidas sistemáticamente durante largas temporadas. La identidad que el sistema del *actor-manager* conllevaba reproduce en cierto modo las claves anteriores por cuanto los puestos operativos en la administración teatral se aglutinan en torno a la reducción sistemática de figuras y entidades, condensando opiniones o sometiéndolas a jerarquías inexpugnables y periclitadas, y por ende, reduciendo la pluralidad de opiniones con el riesgo de caer en simples dictaduras dramáticas. Con todo, la labor del actor-director no deja de ser paradójica por cuanto

truenos), refiriéndose también al público y al teatro náutico en particular. La segunda obra a la que nos referimos es Terence Rees; Wilmore, David. *British Theatrical Patents. 1801-1900*. London. The Society for Theatre Research. 1996.

suscita reacciones favorables y negativas por parte de la crítica especializada. En 1902 H. Hamilton Fyfe escribía en la *Fornightly Review* a propósito de esta contradicción:

the effect of the frankly commercial theatre has been, then, threefold. It has deprived playgoers of the opportunity of seeing constantly acted the finest plays of the past along with the most interesting of the works of modern authors. It has made the dramatic author merely a component part in a complicated piece of money-getting machinery. It has placed the greatest obstacles in the way of the actor and actress who want to become efficient in their art by means of constant practice in fresh parts...yet in spite of its effects, the British theatre has in recent years made progress.¹²¹

El progreso al que se refiere Fyfe reside en tanto la labor del *actor-manager* como en el resultado de la evolución del arte dramático como entidad expresiva eminentemente social, y por social, ha de entenderse en interacción directa y constante para con el público para su supervivencia. Realmente el monopolio del actor-director no es sino síntoma, iniciado a principios de siglo, de una época en la que el teatro, al igual que ciertos géneros creadores de “incondicionales”, comienza a despertar la adicción pasional e incluso irreflexiva hacia ciertas figuras. La ilusión se consuma a través de géneros como el melodrama y la farsa en los que la verosimilitud pesa menos que el artificio, cada vez más visible y saboreado por un público que lo utiliza como trampolín para su imaginación y como identificación rigurosa con el patio de butacas. La noción de “popularidad” y de “fama” surge en este contexto de progresiva industrialización total de todos los componentes del arte escénico, y si las obras estaban escritas para un público preciso, también el actor respondía a un público determinado que lo aclamaba y exigía su presencia sobre las tablas. Ilustra esto último el testimonio del crítico francés Francisque Sarcey, a propósito de la recepción de la actriz Sarah Bernhardt en Londres, a raíz uno de los sucesivos desplazamientos de la Comédie Française a la capital británica. Sarcey narra como un crítico inglés le recomendó haber escogido un repertorio de piezas modernas, pues el repertorio clásico no pudo ser apreciado debido a la barrera del idioma. Sarcey, evidentemente, replicó aludiendo al éxito reiterado de

¹²¹ H.Hamilton Fyfe. “Organizing the theatre”. *Fortnightly review*. N.S: Vol 71. March 1902. Pp. 552-53.

actrices francesas Rachel y Sarah Bernhardt. La contraréplica del contertulio ilustra bien el surgimiento del actor divo: “Oh ! me dit-il, Sarah ne joue guère à l'étranger ; elle y porte plutôt les drames de Sardou. Il est vrai que Rachel a imposé votre Corneille et votre Racine en Europe. Mais c'était Rachel qu'on allait voir et entendre comme c'est Sarah qu'on va entendre et voir. On ne peut rien conclure de l'empressement qu'elles ont excité en faveur des œuvres de vos grands classiques qui restent pour nous lettres closes.”¹²² Esta anécdota explica el carácter divo que empieza a vislumbrarse en los escenarios y la paulatina instauración de un *actor-system* fomentado por un público entregado que opta por asistir a teatro para ver a un actor sobre las tablas independientemente de la obra:

We all know by this time that the effect of the actor manager system is to impose on every dramatic author who wishes to have his work produced in first rate-style, the condition that there shall be a good part for the actor-manager in it. This is not in the least due to the vanity and jealousy of the actor-manager: it is due to his popularity. The strongest fascination at a theatre is the fascination of the actor or actress, not of the author. More people go to the Lyceum Theatre to see Mr. Irving and Miss Ellen Terry than to see Shakespeare's plays.¹²³

J. T. Grein confirma esta tesis descubriendo un panorama de fascinación y de adicción por parte del público que bien podría recordarnos a tiempos más actuales:

L'acteur-directeur –tels que sir Henry Irving, M. Beerbohm Tree, M. George Alexander, M. Forbes Robertson, M. Cyril Maude, en un mot la majorité de nos princes du theatre-, est en général un homme qui a de la surface. Il a fait son apprentissage d'acteur, en province d'abord, ensuite à Londres où un jour par droit de conquête ou grâce à un heureux hasard il devient célèbre, révélé miraculeusement par une création nouvelle. Le succès en Angleterre (...) ouvre à deux battants les portes les mieux closes. L'acteur arrivé au sommet de la gloire y est maintenu par le public ; on court après lui, on se l'arrache – il est recherché comme une grande marque sur la carte des vins : les moins connues sont

¹²² Francisque Sarcey. *La critique et les Lois du théâtre*. In *Quarante Ans de Théâtre*. Paris. Bibliothèque des Annales. 1900. Vol. I. P. 380.

¹²³ William Archer. *The Theatrical World, 1893-1897*. Vol. II. *Op. Cit.* Pp. xvi-xvii.

Capítulo 1

peut-être les meilleures, mais on ne les exige pas. Le public dit de son idole comme le Hongrois de son Tokayer : 'Nullum vinum nisi Hungaricum'. Il lui faut Monsieur un Tel parce que Monsieur un Tel est une étoile.¹²⁴

La entrega es biunívoca. Si el público se entrega a un actor consagrado, éste no existe sino para su público, al que adula concediéndole todo aquello que desea, en una suerte de reciprocidad enquistada en un sistema regido por el imperativo financiero que lo propicia. Como afirma Lynston Hudson, el *actor-manager*

...was giving or doing his best to give the public what it wanted; trying if possible to secure for himself a fortune by an astute flattery of its prejudices and susceptibilities, pandering to its distaste for realism and its naïve delight in the romantic and the spectacular, confining his aesthetic enthusiasms to the scenic illustration of his plays and the physical comfort of his audience¹²⁵

Nuevamente el testimonio de Grein sirve para confirmar este argumento:

Or, dès que le 'jour de gloire est arrivé' l'acteur fait tout de suite valoir ses prétentions. Son cachet est doublé, triplé, voire même décuplé, et comme la soif de l'ambition est inextinguible, l'acteur, devenu célèbre, se lasse de briller en second : il ne reconnaît ni autre Dieu, ni autre maître que le public. Il lui faut une maison à lui, des acteurs, un entourage à lui. Il trouve sans difficulté un bailleur de fonds. Les spéculateurs théâtraux sont nombreux dans ce pays : on les retrouve aussi bien parmi les imprimeurs et les savonniers que parmi les boursiers et les petits crevés. Car le théâtre est un aimant de première force, et parmi les gens de fortune qu'il attire il en est qui ne sont poussés que par le plaisir de fréquenter les coulisses, d'autres par l'espoir de faire jouer des pièces qu'ils ont écrites, d'autres enfin, par une 'chère amie' désireuse de brûler les planches.¹²⁶

¹²⁴ J. T. Grein. *Dramatic Criticism*. London. John Long. 1898-1903. 5 vols. Vol. 2. P. 9.

¹²⁵ Lynston Hudson. *Op. Cit.* P. 123.

¹²⁶ J. T. Grein. *Op. Cit.* Vol. 2. Pp. 9-10.

Wilde, buen conocedor de los entresijos teatrales recurrirá a actores de renombre para sus piezas¹²⁷, y escribirá *Salomé* exclusivamente para su puesta en escena por la actriz diva del momento, Sarah Bernhardt -confirmando el postulado de Archer sobre los actores-directores en tanto que males necesarios para el teatro, por el que “dramatic literature exists for the actor, not the actor for dramatic literature”¹²⁸-, cediendo al imperativo del éxito del público como única condición de supervivencia sobre el escenario, pero introduciendo sutiles modificaciones en los convencionalismos del momento que serán igualmente aplaudidos por el público y le encumbrarán a la cima dramática.

Las fechas confirman los efectos positivos y negativos que este sistema de representación propiciaría al teatro inglés. Y es que durante al menos dos siglos, desde finales del XVII hasta el reinado dramático de Beerbohm Tree a principios del XX, los escenarios londinenses fueron dirigidos por una sucesión de actores de renombre cuya popularidad les permitió adueñarse de las salas y designar la política comercial que deberían seguir estas, aglutinando así dos figuras esenciales en una sola entidad. La mayoría de estos *actor-managers* cultivaron el favor popular interpretando personajes shakespearianos sobre las tablas y a pesar de que en numerosas ocasiones los textos puestos en escena sufrieron retoques cuando no evidentes mutilaciones en comparación con los originales de modo que el guión se adaptara arbitrariamente al actor, siempre según el gusto de éste, y aún con el riesgo de conculcar el texto de base, fue debido a la presencia de estos actores-directores que Shakespeare se mantuvo en cartel desde el final del reinado de Charles II hasta la llegada al trono de George V, extinguiéndose su monopolio a partir de la Gran Guerra. Así, a finales del XIX, la mayoría de los teatros londinenses aparecen regidos por actores-directores, por lo que cada sala sigue una política de puesta en escena de piezas que se adapten al gusto de su director, hasta el

¹²⁷ Cf. Ficha técnica de las piezas y actores que representaron las piezas de Wilde, en apéndice a este trabajo.

¹²⁸ *World*, 4 June 1890.

punto de que Archer resume en unos cuantos nombres el monopolio de la escena londinense:

This system of the actor manager and backer is practically supreme in London. The drama is in the hands of Mr. Irving, Mr. Alexander, Mr. Beerbohm Tree, Mr. Lewis Waller, Mrs John Wood, Mr. Hare, Mr. Terry, Mr. Wyndham, Mr. Pessley and Mr Toole. Nearly all the theatres other than theirs are either devoted, like the Adelphi and the Drury Lane, to the routine of those comparatively childish forms of melodrama which have no more part in the development of the theatre as one of the higher forms of art than Mme Tussaud's or the Christy Minstrels, or else they are opera-houses.¹²⁹

Las opciones están tan diversificadas como perfectamente delimitadas por los distintos espacios, y una década después, en los albores de la Primera Guerra mundial, tras la cual los escenarios se remodelarán y el monopolio actoral se diluirá, el *actor-manager* continúa al frente de la industria dramática, liderado curiosamente por los mismos nombres, con muy escasas alteraciones, que en la década anterior:

Light comedy was provided by Sir Charles Wyndham, the most accomplished actor of 'modern' parts I have ever seen, by Sir John Hare, who gave lifelike impersonations of eccentrics, by Cyril Maude, whose performances of old men were unapproached, and by Charles Hawtrey, who could make a commonplace remark sound witty. (...) there were also Arthur Bouchier, who usually produced serious modern dramas but whose best performance was a *Henry VIII* in Tree's production of that play; Fred Terry, who could have been the best *Falstaff* of his age but who preferred to enjoy leisure on the handsome profits of such popular melodramas as *The Scarlet Pimpernel* and *Sweet Nell* of Old Drury; Matheson Lang, a sound romantic actor; and Gerald Du Maurier, who wasted his gifts on sensational or sentimental pieces. Wyndham, Hare and the Kendals, were the contemporaries of Sir Henry Irving, and their more notable managerial enterprises occurred long before I saw them act.¹³⁰

¹²⁹ William Archer. *The Theatrical World of 1893-1897*. Vol. II. *The Theatrical World of 1894*. Op. Cit. P. xvi.

¹³⁰ Hesketh Pearson. *The last actor-managers*. London. White Lion Publishers. 1974. Pp.V-VI.

Durante el periodo acotado para nuestra investigación, el último cuarto del siglo XX, destacan por lo tanto los nombres de unos cuantos *actor-managers* seleccionados en nuestra exposición tanto por la dirección de determinadas salas, como por la relación mantenida con el autor dramático que centra nuestro estudio, tal y como atestigua su correspondencia. Así, por su conexión con Wilde, tres serían los nombres más destacables en esta franja temporal: Sir Johnston Forbes-Robertson (1853-1937) al frente del Lyceum –cuyo renombre provino por su actuación en la obra de Shaw, *Caesar and Cleopatra*, y por el montaje, entre otras muchas, de tres de las obras más representadas en ese periodo: dos ‘Shakespeares’ –*Romeo and Juliet* y *Macbeth*- y un Sheridan repuesto durante todas las temporadas de finales de siglo –*The School for Scandal*; Sir Herbert Beerbohm Tree (1853-1917), heredero y último descendiente de una estirpe de actores-directores – formada por el gran Henry Irving, David Garrick, John Philip Kemble, Edmund Kean, William Macready, Samuel Phelps y el ya citado Forbes-Robertson- que aprendieron su oficio y ganaron su renombre en los escenarios mediante la puesta en escena de piezas de Shakespeare, por el realismo y la espectacularidad de sus producciones en el Haymarket entre 1887 y 1897¹³¹. Sería precisamente Beerbohm Tree quien estrenara la segunda comedia de sociedad wildeana, *A Woman of No Importance*, en el Haymarket, y una de las obras maestras de Ibsen, *Enemy of the People*. Tree es considerado por la crítica como el último gran actor-director del XIX, al combinar una riqueza sin par en sus producciones con interpretaciones de excelente calidad, y una política teatral destinada a favorecer al arte dramático sin caer en la característica megalomanía de otros actores. “After his death”, afirma Hesketh Pearson, “the London theatres, with very few exceptions, were run by people who knew little about actors, less about acting, and nothing at all about the drama, and whose sole concern was to make as much money as possible in a short as they could.”¹³² El tercer gran nombre sería sin duda el de Sir George Alexander (1858-1918), cuya gerencia del St. James Theatre, bastión durante décadas de adaptaciones y

¹³¹ El escenario llegó a albergar a animales vivos durante la representación de *A Midsummer Night's Dream*, césped auténtico en *Twelfth Night*, e incluso una cascada en *The Winter's Tale*

¹³² Hesketh Pearson. *Op. Cit.* P. 21.

traducciones francesas, y testigo de todas las comedias wildeanas a excepción de *A Woman of no Importance*, convirtió la sala en un enclave dramático londinense de moda¹³³ hasta su demolición en 1957, en el que las obras representadas –el mejor exponente serían los personajes wildeanos puestos en escena sobre sus tablas- ofrecían un reflejo fiel del patio de butacas.

Bajo estos tres nombres¹³⁴ puede discernirse el rumbo del teatro británico de las dos últimas décadas del XIX, desde su supuesta decadencia hasta la concreción de los primeros síntomas del *revival* dramático que se impondría con la llegada del nuevo siglo. Y es a través de estos nombres que podemos desgranar uno de los efectos más positivos del sistema asociado a ellos: el estilo y elegancia que proporcionaron a las salas a través de representaciones de obras clásicas, más destinadas a ilustrar una mítica edad dorada del teatro –aunque quizá excesivamente alejada de la realidad circundante de un teatro en movimiento- y sobre todo, la salvaguarda, defensa y perfección de la profesión interpretativa y del Teatro entendido en su sentido más grandilocuente, por cuanto su dignidad y seriedad se remontaba a paradigmas clásicos, aunque siempre a partir de motivaciones económicas veladas bajo un fingido aire de *grandeur*. Prueba de esto es el supuesto aura de respetabilidad que rodea los grandes teatros dirigidos por los *actor-managers*, ilustrada por la retirada automática de los carteles del nombre de Oscar Wilde por parte de George Alexander durante la representación de *The Importance of Being Earnest*, a raíz del escándalo y posterior condena a trabajos forzados del irlandés, ante la histérica reacción de un público antaño entregado a sus comedias. Grein, que como Archer, califica el sistema del *actor-manager* una necesidad inevitable surgida del

¹³³ La jerarquía espacial llegaba a distinguir los asientos no sólo a partir de su disposición física sino también por medio de letras grabadas en los asientos, de modo que aquellos que serían ocupados por la *Society* londinense se distinguían del resto por la marca de una “S”, mientras que las butacas restantes quedaban dispuestas para que el público pudiera contemplar la apariencia física de esa *Society*.

¹³⁴ Forbes-Robertson, Tree y Alexander constituyen los tres actores-directores más importantes del momento. Con todo no podemos obviar la importancia de otros actores-directores también capitales en la dirección de salas menores aunque su presencia se extendiera más durante los primeros años del siglo siguiente y no se ciña tanto al marco temporal en el que se encuadra este estudio. Remitimos a la obra de Hesketh Pearson (1974) citada en páginas anteriores para el análisis de Sir Frank Benson (1858-1939) – Pp. 33-40-; Lewis Waller (1869-1915) –Pp. 41-46-; Sir John Martin-Harvey (1863-1944) –Pp.47-60-; H.B.Irving (1870-1919), -Pp. 55-60-; Laurence Irving (1871-1914) –Pp.61-64-; Oscar Asche (1871-1936) –Pp.65-70 y el dramaturgo Harley Granville-Barker (1877-1946) –Pp.71-79.

desamparo que sufren los teatros por parte del Estado¹³⁵ destaca igualmente los beneficios de este sistema dual, resumidos en la mejora del estatus del actor –mejor remunerados y considerados socialmente-, en la defensa de los derechos de autor, hasta entonces saqueado por plagiarios, traductores y adaptadores que sin perjuicio alguno se beneficiaban de la recaudación que proporcionaban sus obras, y ante todo en la necesidad de las reformas físicas del espacio teatral llevadas a cabo desde su mandato, que conllevaron una nueva toma de conciencia de la sala como parte integrante de la representación:

Notre ange gardien veut que tout autour de lui soit à la hauteur de son exaltation (...) les loges des artistes sont propres, confortables, et saines (sous l'ancien régime c'étaient des lieux infects) ; les décors sortent des mains de peintres de talent ; les costumes –toujours fournis par la direction et non aux frais de l'artiste- viennent des meilleures maisons ; les meubles, les bibelots, enfin tout ce qui compose l'appareil théâtral est exquis de goût et de qualité. Si monter une pièce était l'essentiel de l'art du théâtre, la scène anglaise serait la première de l'ancien monde.¹³⁶

Esta opinión es extensible a otros autores. Según Woodfield, los nombres de Kean, Marie y Squire Bancroft, Charles Wyndham, George Alexander o Beerbohm Tree “raised the general level of acting”¹³⁷, a pesar de estar sometidos a una suerte de “esclavitud”¹³⁸ según Archer, debida al imperativo del éxito sobre los escenarios. Por consiguiente, hemos de señalar la cualidad derivada del argumento anterior: la preparación y entrenamiento de actores noveles a través de la consumada experiencia de los ahora directores, antaño también actores –si bien en número reducido debido a una jerarquía de papeles que subordinaba a los nuevos candidatos a repartos secundarios

¹³⁵ Sus palabras exactas son : “Comme en Angleterre, l'Etat –ce bon dieu des arts- s'obstine à refuser des subventions au théâtre, celui-ci balance entre les soins de l'ange-ardien et les artifices du diable. Et il y a ceci de curieux : l'ange et le diable ne font qu'un. C'est le personnage important de l'acteur-directeur”. J. T. Grein. *Dramatic Criticism*. Vol. II. P.9.

¹³⁶ *Ibid.* P. 10.

¹³⁷ James Woodfield. *Op. Cit.* P.7.

¹³⁸ William Archer. *The Theatrical World of 1893-1897*. Vol. IV. *The Theatrical World of 1896*. *Op. Cit.* P. xxv.

establecidos por el mandato del actor principal. El dramaturgo y adaptador Dion Boucicault abogaba a favor del *actor-manager*, y atribuía a la desaparición de esta figura la pérdida de identidad de los teatros británicos, asociada a una serie de actores cuyo arte se remontaba a un glorioso pasado simbolizado por el teatro isabelino, y del que eran considerados los descendientes:

But the most irreparable loss inflicted on the stage by this management was the loss of tradition. From the earliest days there existed in the leading theatres of London groups of actors inhabiting Drury Lane, Covent Garden, and Haymarket Theatres, these being especially entitled to perform the highest class of drama, for which they had the monopoly, and consequently companies of artists were selected for the object of cultivating legitimate comedy and tragedy. These actors were the lineal artistic descendants of the great tragedians and comedians who preceded them on the same stages. The prompt-books were heirlooms of the art. From hand to hand, from mouth to mouth, the movement and gestures of every scene and every play were transmitted from generation to generation. The way in which Garrick or Betterton acted a certain part was compared with the manner and treatment of their predecessors in it, and the best parts of each performance were retained and employed by John Philip Kemble. He in turn was studied by Cooke and Macready. The grouping of the actors on the stage, their relations to each other, their movements and gestures, all the product of the careful study of two or three centuries, formed this artistic treasure which we call tradition; and all this is utterly lost. The commercial manager having disbanded these leading companies of artists, all the wealth of the past has been dispersed.¹³⁹

¹³⁹ Dion Boucicault. "The Decline of the drama. An epistle to C*****s R***e From Dion Boucicault". *Op. Cit.* P. 244. Boucicault relata las consecuencias prácticas de la pérdida de la tradición interpretativa a partir de su propia experiencia como espectador de un montaje de *Noche de Reyes* en el que reinaba la descoordinación y la falta de una dirección escénica, a pesar de la crítica favorable periodística que recibió la representación: "Some thirty-five years ago I saw *Twelfth Night* played at Covent Garden theatre in London. Miss Ellen Tree played Viola; Farren was the Malvolio; Keeley, Harley, Bartley, and Mrs. Humby filled the comic parts. I forget the cast, however, but I remember perfectly the action and movement of the play. A few weeks ago the same comedy was performed in New York. Miss Neilson was the Viola. It was sadly misrepresented from beginning to End. The actors knew their parts, but did not understand their characters. The movement presented a confusion not unlike an amateur performance, where each person betrays an awkward circumspetive doubt that there is something wrong somewhere. There had been , in truth, no skilled interpreter of the play to regulate the movement, so stage manager to instruct the performer how his or her part should be played. It was a muddle, where both audience and actors were equally helpless in ignorance of the author. The following day the New York press dilated on the perfection of the performances, being the most ignorant of the three." Pp. 244-245.

La opinión a propósito de la conveniencia de este sistema proporcionada por Hesketh Pearson coincide con Woodfield y con Boucicault, aunque como en el caso del anterior, es quizá excesivamente mitificadora de su función y papel en el desarrollo dramático: “with all their faults the old actor-managers were the heirs of a noble tradition dating back to the time of Shakespeare. They respected their profession; they loved their work; their eyes were not always on the box-office; they kept alive the poetic drama; and the best Shakespearean actors were trained in their school.”¹⁴⁰ Mitificadora por cuanto tal aprendizaje no puede revelarse sino relativo en la medida en que numerosos testimonios de la época declaran la falta de oportunidades para actores noveles debido al monopolio ejercido en el reparto por el director. El crítico Leonard Merrick, en una serie de artículos periodísticos sobre el arte dramático firmados bajo el pseudónimo de *Stanley Jones*, afiló su pluma en contra del sistema impuesto por el actor-director que imposibilitaba la emergencia de nuevas promesas en los escenarios ante el temor de verse destronado en su reino por jóvenes valores, destinando al teatro a una involución malsana. Así, según Jones, la mecánica del *actor-manager* se articulaba en dos periodos bien diferenciados, siendo el primero “to find a play in which he shall have a good part, and the second to look to it that nobody else shall have so good a part as himself”¹⁴¹. Esta práctica, si no disuadía la entrada en el universo teatral de aquellos más voluntariosos, sí los incitaba a, una vez habiendo accedido a él, reproducir los esquemas observados y por lo tanto prolongarlo convirtiéndose ellos mismos en actores-directores. Tanto es así que James Woodfield apunta las quejas del mismo Henry Irving ante la incapacidad de montar *Julius Caesar* debido a que todos los actores seleccionados se habían convertido en directores¹⁴². La parcialidad gobierna el sistema, amparado por el éxito del público, inmejorable garantía de su perpetuación. Las salas se convierten así en pequeños reinos de taifas regentados por directores cortejados por sus más próximos empleados que, a su vez, serán quienes les sucedan en el trono. En sus memorias, el actor y director Macready utilizaba la metáfora de un reinado en miniatura

¹⁴⁰ Hesketh Pearson. *Op. Cit.* P. 21.

¹⁴¹ Leonard Merrick. *The Actor and his Art: some Considerations of the Present Condition of the Stage.* London. Downey. 1899. P. 21.

¹⁴² James Woodfield. *Op. Cit.* P. 7.

para describir el funcionamiento de los escenarios londinenses de la segunda mitad del XIX, ajenos en su microcosmos a la realidad circundante:

A theatre is like a little kingdom, shut out from intimacy and sympathy with the little world around it, in which the little monarch has his flatterers and courtiers, as sycophantic and subservient as in real courts. Upon his talents, his virtues, and even on his person, he receives the adulatory homage of those he employs; and with such an exalted opinion of himself, as this incense must excite, it cannot be a matter of surprise if he should not always hold the case of justice with a steady and impartial hand.¹⁴³

El crítico J.T.Grein, si bien había reconocido los indudables beneficios para el arte dramático acarreados por el sistema del *actor-manager*, no dejaba de admitir los inevitables perjuicios que se desprendían también del mismo, principalmente a raíz del divismo cuando no egoísmo que reinaba en la sala, y que reflejaba nuevamente el autoritarismo despótico del director:

Malheureusement, toutes ces grandes qualités de l'acteur-directeur viennent s'échouer sur les rochers aigus de l'égoïsme ou de l'ambition personnelle. Et dans ce naufrage l'ange gardien disparaît pour se métamorphoser en diable. Sur le portail de tout théâtre dirigé par des acteurs est gravé en lettres invisibles : 'l'état, c'est moi ; car tel est mon plaisir', ce qui traduit et amplifié signifie : 'je suis le maître de cette maison ; je veux que tout se soumette à ma volonté suprême ; je veux qu'autour de moi tout recule pour me mettre en relief'. Il pourrait ajouter : 'je veux aussi que l'homme qui fait fonctionner la lumière électrique sur la scène en concentre les rayons sur la forme divine de ma personne'¹⁴⁴

¹⁴³ Russell Jackson. *Victorian Theatre. Op. Cit.* P. 235.

¹⁴⁴ J. T. Grein. *Op. Cit.* Pp. 10-11. De hecho, y a partir de esa caprichosa voluntad del *actor-manager* de concentrar, retomando la imagen de Louis XIV el Rey sol, los rayos de luz sobre su faz, Grein narra la anécdota siguiente: "C'était le jour de la répétition générale de –disons *Macbeth*, au théâtre X...Tout marchait à merveille ; on applaudissait ferme, et Macbeth, bien qu'un peu nerveux, et grossier envers les figurants, jouait comme un dieu. On nageait dans l'espoir d'un triomphe ; mais voilà que tout à coup la machine déclamatoire s'arrête ; un frisson parcourt la salle. Macbeth, furieux, a jeté par terre sa belle perruque rousse qu'il piétine avec rage et arrose de larmes, tandis que sa langue comme pétrifiée, se refuse à proférer aucune parole..... Qu'y a t il cher maître ?êtes vous malade ?...s'écrite t-on de tous côtés dans la plus grande anxiété. L'autre ne fait entendre que des 'hu...hu...hu...' lamentables. On s'inquiète davantage quand Macbeth, les bras au ciel, s'élance dans la direction des coulisses. Enfin il retrouve la parole, et, parmi le ruissellement des larmes et les rugissements des sanglots, il explique que le mécanicien, au lieu de diriger les rayons du magnésium sur son visage, les a lancés dans un coin désert de la scène !...." Las anécdotas son interminables, y no hacen sino reafirmar la autoridad del actor-director :

*De declive al renacimiento:
Evolución genérica y formal del teatro inglés en el siglo XIX*

En opinión de un profesional del teatro como Tom Taylor, la degradación del teatro se debe precisamente a la subordinación del hecho teatral al *long run*, designado por el simple juicio del *actor-manager*, que tan sólo se rige por el beneficio económico que compense la inversión realizada. De esta manera, y a partir de su experiencia como dramaturgo, afirma:

In the first place, the long run usually rests most on trust in mere costliness of production. The manager determines to invest a large amount in scenery, the mechanism of startling effects, sets, groupings, and dresses –the materials of what are called ‘pictures’ –having before him conspicuous instances in which these appliances, employed in a piece cleverly contrived to display them, have, at a comparatively light outlay for actors, carried a theatre successfully through the season, and left a large profit. One conspicuously successful author of such pieces in our own time does not hesitate to boast that his aim is ‘to suppress actors’ –to reduce his *dramatis personae* as nearly as possible to animated puppets, who will submit to have their strings pulled for the effects of a scene-painter, mechanist, and stage carpenter working under his lead. By thus getting a piece that will run through a season, and requires little in the way of acting, the manager lightens the charges for his company, while he escapes all the bore of frequent rehearsal and getting up of new pieces. His *cheval de bataille* once started, heads and hands are clear to provide the ‘sensation’ for next season.¹⁴⁵

El proceso industrial, ya analizado en páginas anteriores, que detalla Taylor como inherente a la nueva forma de hacer teatro desemboca en una suerte de mecanicidad que aniquila el sentido artístico del género:

The authorship that is most likely to be laid under requisition for this sort of work implies at least as much of mechanical as of intellectual invention. The actors during the run of

“Chez un tel les acteurs sont avertis par le régisseur qu’ils ne doivent jamais se placer au milieu de la scène quand le ‘chef’ a la parole. Chez un autre les larmes sont priées de veiller à ce que leurs toilettes n’éclipsent pas l’éclat de celle de la directrice. Chez un troisième tous les rôles sont raccourcis pour faire ressortir celui du directeur. Chez tous, l’acteur est non son propre maître mais moralement l’esclave du patron.” Pp. 11-12.

¹⁴⁵ Tom Taylor. *The Theatre in England. Some of its Shortcomings and Possibilities*. London. British and Colonial Publishing Company, Ltd. 1871. Pp.5-6.

the piece spend undisciplined and idle days, to take up night after night parts which they must play *usque ad nauseam*; till their faces, voices, minds, get worn into their respective grooves, and all the energy of impersonation or imagination, all freshness, spring, and delight in the creative process, are dead and gone. I have seen good actors permanently injured by the effect of these long runs, taking certain moulds of manner and voice which they could never get rid of; while they confirm all actors in the most stogy and mechanical tricks of their calling, and tend to give these a pernicious value. Besides, no man will, if he can possibly help it, agree to play a small part for a long run. It may be a little thing to carry a banner to-night, if to-morrow you are to wield a truncheon. But for this a frequent change of bill is necessary. We should not so often have seen Delaunay and Bressant playing walking gentlemen –nay, even wearing liveries and bringing on letters- if the bills of the Comédie Française had stood for more than a night or two. But when once the actor's part is taken for a long run, his gauge is struck for the public of a season. And in our theatrical system, a man's salary soon comes to depend on the rank of the parts he plays. The consequence is that it is impossible to get small parts decently filled ; every actor is always fighting for parts above his means, and it becomes impossible to work a theatre in which a sounder system is attempted without constant quarrels, heart-burnings, and secessions.¹⁴⁶

Taylor explicita cómo la interacción entre autor-actor-público se ve afectada de manera esencial por una dirección escénica determinada e ilimitada, pues “every management in a great measure creates, or calls out, a public of its own”¹⁴⁷. El apunte hacia los actores franceses de la Comédie Française, Delaunay y Bressant, no es inocente, y se suma a la línea de críticos y dramaturgos que, como Planché, exigirán la implantación de una institución teatral superior, no sometida a los vaivenes comerciales, que rijan el arte dramático inglés siguiendo el modelo del *Français*, reivindicación que Shaw durante la última década de siglo realizará a partir de la figura del *Conservatoire* como centro clave en la enseñanza de la interpretación y declamación dramática, citando al actor Régnier como paradigma que, tras su retirada de las tablas, entró a formar parte del mismo como profesor de jóvenes actores.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.* P. 8.

Como es evidente, el poder del director no sólo atañe, reservándose los mejores papeles, al joven actor, sino que además, su monopolio se extiende hasta la figura del autor dramático -cuya función es absorbida, tal y como se desprende de la negativa de Arthur Jones a escribir, tras el éxito de *The Dancing Girl* estrenada en el Haymarket en 1891, una obra más para el actor-director Barrett, esgrimiendo el argumento de que “it was always Barrett the manager, Barrett the actor, Barrett the author”¹⁴⁸. El mismo Barrett publicaba en una entrevista de fecha 16 de febrero de 1885 para el *Daily News*, su filosofía personal de la dirección escénica, muy reveladora del intervencionismo del director en la labor del creador pero también en función de la “innata” incapacidad por parte de éste último de visionar la puesta en escena de su propia obra:

I take leave to think that dramatic authors are mistaken in finishing off a play and expecting to direct its entire production themselves, without reference to scenic effect and many other things which go to make the success of a stage-play, together with a good plot, striking situations, and telling dialogue. I wish to urge this with all modesty, but I think that the people who do the work of production can often help the author very much after he has invented his motive or mainspring. It is quite opposed to the method I have found most successful to accept a play absolutely as it is written and subject only to the author's emendations.

Se modifican los roles sobre el escenario. La concepción de la obra reside quizá en el autor, pero el “scenic effect”, recae sobre el director. Nuevas figuras surgen en el

¹⁴⁸ Citado por James Woodfield. *Op. Cit.* P. 7. Es esta una de las principales razones alegadas por numerosos autores para justificar el declive creativo del XIX inglés. La intromisión del director en la tarea del dramaturgo suponía un condicionamiento en la redacción, limitando, cuando no configurando, previamente la obra, y por consiguiente confinando la expresividad a un patrón. Alardyce Nicoll recupera en este sentido el testimonio de otro autor dramático del primer cuarto de siglo: “In these days, when every play-goer complains of the poverty of the entertainment offered by the proprietor of the two “great theatres” to the public, it is no wonder their theatres should cease to be frequented, and that they should not cease to be poor. At present the ostensible proprietor or lessee at either house, is both manager and actor; and although this ought not to be an excuse for such poverty of entertainment, it will, nevertheless, be found upon examination to be the primary cause: -but when it is observed, that at one of these theatres, the proprietor is not only actor and manager, but also author, the result is not surprising. ...what sensible independent writer will attend to an ignorant manager -“sir, you must write to please the reigning taste”- consent to get up processions for bipeds, and curvettings for quadrupeds- and become the pander to such a taste?” Alardyce Nicoll. *A History of English Drama 1660-1900*. Vol. IV. *Early Nineteenth-Century Drama*. P. 69

entramado de la puesta en escena enriqueciéndola aún con el riesgo de conflicto con el artista. El propio Wilde mantuvo una seria polémica con el actor y director del Saint James's Theatre, George Alexander, a raíz del estreno de su primera comedia de sociedad, *Lady Windermere's Fan* el 20 de febrero de 1892, que certifica la intromisión de este último en las labores del mismo dramaturgo. Tal y como se desprende de la correspondencia mantenida entre Wilde y Alexander, la disputa surgió en torno a la verosimilitud que rezuma el orden secuencial de las escenas y acontecimientos que componen la trama. El crítico teatral Arthur Bingham Walkley, en un artículo publicado en *The Speaker* el 27 de febrero de 1892, aludía al mismo problema sugiriendo el desafío a la credibilidad del argumento ante la negativa por parte del personaje de Arthur Windermere de revelar a su mujer, ante las sospechas de infidelidad de ésta, la identidad de su supuesta amante, Mrs. Erlynne, arriesgando con su silencio su matrimonio (“Lord Windermere is an impossibly foolish person for risking his whole domestic happiness rather than let his wife know her mother was a divorced woman”). Una interpretación similar era aducida por parte del director de la sala, y a partir de esta fue llevada a cabo su puesta en escena a los pocos días de su estreno -en una fecha que la correspondencia del dramaturgo no revela-, con la consiguiente sorpresa y enfado por parte de Wilde, que no sólo exigía la representación de su obra íntegramente tal y como él la había concebido, sino que además lamentaba no haber sido ni informado, ni sugerida su opinión con respecto a los cambios:

With regard to the speech of Mrs. Erlynne at the end of Act II, you must remember that until Wednesday night Mrs. Erlynne rushed off the stage leaving Lord Augustus in a state of bewilderment. Such are the stage directions in the play. When the alteration in the business was made I don't know, but I should have been informed at once. It came on me with the shock of a surprise. I don't in any degree object to it. It is a different effect, that is all. It does not alter the psychological lines of the play...To reproach me on Wednesday for not having written a speech for a situation on which I was not consulted and of which I was quite unaware was, of course, a wrong thing to do. With regard to the new speech written yesterday, personally I think it adequate. I want Mrs. Erlynne's whole scene with Lord Augustus to be a “tornado” scene, and the thing to go as quickly as possible. However, I will think over the speech, and talk it over with Miss Terry. Had I been

*De declive al renacimiento:
Evolución genérica y formal del teatro inglés en el siglo XIX*

informed of the change I would of course have had more time and when, through illness caused by the worry and anxiety I have gone through at the theatre, I was unable to attend the rehearsals on Monday and Tuesday, I should have been informed by letter.¹⁴⁹

La polémica se extendía además a las diferentes propuestas sugeridas por Alexander para enmendar aquellos defectos entrevistos por el director en la pieza, tal y como deja constancia la carta enviada al dramaturgo con fecha de mediados de febrero de 1892, en la que proponía además alterar el orden secuencial previsto por Wilde mediante la revelación de la identidad del personaje femenino durante el segundo acto a favor de aumentar el interés y la intensidad de las escenas siguientes:

I am perfectly certain, too, that for the good of the play the audience should know very early in the second act, or at any rate at the end of it, that Mrs. Erlynne is the mother – this too I have impressed upon you over and over again, but you have refused even to discuss it. The interest would be increased by this knowledge and Mrs. Erlynne and Lord Windermere would not be in a false position.¹⁵⁰

La respuesta de Wilde no se hizo esperar, reivindicando su papel como autor de la obra y su conocimiento de las claves dramáticas y de la respuesta de su público:

With regard to your other suggestion about the disclosure of the secret of the play in the second act, had I intended to let out the secret, which is the element of suspense and curiosity, a quality so essentially dramatic, I would have written the play on entirely different lines. I would have made Mrs. Erlynne a vulgar horrid woman and struck out the incident of the fan. The audience must not know till the last act that the woman Lady Windermere proposed to strike with her fan was her own mother. The note would be too harsh, too horrible. When they learn it, it is after Lady Windermere has left her husband's house to seek the protection of another man, and their interest is concentrated on Mrs. Erlynne, to whom dramatically speaking belongs the last act. Also it would destroy the dramatic wonder excited by the incident of Mrs. Erlynne taking the letter and opening it

¹⁴⁹ Rupert Hart Davis. (Ed.) *The Letters of Oscar Wilde*. London. Hart-Davis. 1962. P. 308.

¹⁵⁰ In William Tydeman (Ed.) *Wilde Comedies: A Selection of Critical Essays*. Basingstoke. Macmillan. 1982. Pp. 20-31.

and sacrificing herself in the third act. If they knew Mrs. Erlynne was the mother there would be no surprise in her sacrifice – it would be expected. But in my play the sacrifice is dramatic and unexpected. They cry with which Mrs. Erlynne flies into the other room on hearing Lord Augustus's voice, the wild pathetic cry of self-preservation.¹⁵¹

La carta-respuesta de Wilde se cierra de manera inequívoca reafirmandose rotundamente su decisión, y defendiendo su paternidad con respecto a la obra: “I have built my house on a certain foundation, and this foundation cannot be altered. I can say no more.”¹⁵²

El testimonio del dramaturgo confirma la sucesiva intromisión del actor-director en la función del propio creador, traspasando la barrera física del teatro y alcanzando la tarea creativa. La asunción de la figura del autor por parte del director no sólo afecta a la parte concerniente a la composición o dramatización y puesta en escena, sino también a aspectos menos relacionados con el arte dramático como es la promoción y publicitación de las obras. Así, en no pocas ocasiones el nombre del actor-director había de aparecer reflejado tanto en los carteles como en los programas de mano y anuncios de la pieza que se iba a representar, incluso por delante, a través de una tipografía de mayor calibre, que el del propio autor, relegado a un segundo lugar. Detalle éste, que confirma una vez más dos aspectos esenciales inherentes al sistema ya apuntados más arriba: el predominio, a pesar de la opinión contraria de ciertos críticos, de los intereses comerciales por parte del director, y en segundo lugar, la inmensa popularidad de éste entre el público, pues, como afirma Shaw, la auto-promoción no era tanto sintomática de vanidad cuanto de “the strongest fascination at a theatre is the fascination of the actor or actress, not the author”¹⁵³.

En última instancia, se desprende de lo anterior que el efecto negativo de este sistema había de afectar, inevitablemente, tras el actor, el autor, las obras compuestas y

¹⁵¹ Rupert Hart Davis (Ed.). *The Letters of Oscar Wilde*. Op. Cit. P. 308.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ in William Archer. *The Theatrical World for 1893-1897*. Vol. II. *The Theatrical World of 1894*. Preface by George Bernard Shaw. Op. Cit. P. xvi.

la representación, a las obras mismas puestas en escena. El monopolio del *actor-manager* es responsable tanto del aura mitificador que gozó el teatro isabelino en comparación con tendencias más modernas y alternativas –las *After Noon Matinées* de Beerbohm Tree, destinadas al montaje de piezas experimentales, constituyen una excepción sin correlato en ningún otro director-, consideradas secundarias cuando no degradantes del teatro británico, cuanto de la involución resultante de tales prejuicios, fomentada basándose en reposiciones sistemáticas de clásicos ingleses como garantía y salvaguarda de un teatro de calidad. No es menos cierto que bajo el barniz cultural impregnado a estas obras, residen también motivaciones económicas, la principal, la seguridad que proporciona el jugar sobre seguro y la ausencia de riesgo que conlleva el montaje de una pieza de Shakespeare con actores de renombre, o el *revival* de cierto éxito pasado. Archer desarticula el mito del teatro glorioso y elegante asociado a las grandes estirpes de *actor-managers* condenando la involución y la falta de proyección de unos directores más centrados en el pasado que en el devenir del arte dramático: “the actor-managers as a class do not make for progress. They lack insight and initiative. Partly from natural conservatism, partly from dread of the Old critics, they shrink from every experiment, and will attempt no divergence from the beaten track. The reasons, the excuses for their timidity are plain enough, in the vast pecuniary interests at stake”¹⁵⁴. La práctica de recurrir a obras de éxito seguro, bien nativas –y por ende, supuestamente de mayor calidad y dignidad- bien extranjeras –como es el caso de los Bancroft o los Kendal- es por lo tanto independiente de la obra montada y el prejuicio a ella asociado, pues tan sólo denota la supremacía del imperativo económico y del público asistente. Grein resume en unas pocas palabras la interferencia y subordinación al director de todos los aspectos que componen la representación:

Je ne dirai pas grande chose sur le fait que l'acteur-directeur est devenu un objet de réclame, comme tel produit recommandé. C'est le mal de l'âge, et si nous trouvons ridicule de lire dans les journaux les faits et gestes de messieurs les acteurs et de

¹⁵⁴ W. Archer. “The drama in the Doldrums”. *Fortnightly Review*. N.S. Vol. 52. august 1892. Pp. 163-164.

mesdames les actrices dans la vie privée, la masse savoure ces niaiseries. Passe encore que l'acteur directeur fasse des allocutions (souvent fort sottes) au public, le soir de la première, et ose même prononcer à haute voix un jugement avant la critique qu'il a invitée; passe encore qu'il sème lui-même un peu partout sa propre opinion sur des questions de tout genre, et qu'il pose, après un copieux dîner, pour le grand Lama de tous les arts. Ces petites variétés sont plutôt amusantes que nuisibles. Mais de toute la puissance de mes poumons, je proteste contre ce fait que l'acteur directeur ait l'audace de fouler l'art au pied de s'élever soi-même sur ses ruines. (...) Il imprime sur les affiches son nom en lettres énormes et mirobolantes, et celui de l'auteur en caractères minuscules. Il ordonne aux auteurs vivants de lui écrire les pièces sur mesure, et dégrade les artistes au rang de tailleurs dont le rôle est de le faire valoir. Il s'empare des oeuvres des morts qu'il faut taillader, remouler, disséquer, afin de briller seul sur la grande scène vide ou peuplée de mannequins inoffensifs, et n'accueille aucun jeune à moins qu'il ne soit l'humble fournisseur de beaux rôles pour Sa Majesté.¹⁵⁵

La progresiva desaparición de la figura del actor-director se debe más a la evolución natural del arte escénico que a la presión de la crítica o la respuesta no favorable del público. La reivindicación por parte de sectores críticos más renovadores de un teatro no-comercial, financiado por subsidios estatales y por ende menos dependiente del éxito popular como condición indispensable para su supervivencia, a lo que se añadió el activismo de grupos como la *Stage Society*, fomentaron la disolución gradual del despotismo al que se refieren la mayor parte de los críticos del momento. Así, el surgimiento gradual de la figura del *metteur-en-scène*, del director de escena, paralelo al reconocimiento del actor dramático y de sus derechos legales, es producto de los complejos cambios y enriquecimiento del teatro que exigían gradualmente la emergencia de una figura desvinculada de la representación actoral y que coordinara el papel de los actores sobre el escenario. Si anteriormente la representación estaba sometida a la voluntad arbitraria del actor-estrella, que además asumía la función de director artístico, el advenimiento del naturalismo dramático, con las dosis de realismo que lleva implícitas en el modo de actuar y de declamar, dieron muerte al énfasis y amaneramiento de las antiguas escuelas dramáticas. De igual manera, la armonización

¹⁵⁵ J. T. Grein. *Op. Cit.* P. 13.

de los efectos especiales de iluminación, y de sonoridad, principalmente a partir de la introducción del gas en las salas y la manipulación de las atmósferas que potenciaba en el público, necesitaba de una figura independiente, no sometida a ningún personaje en particular, que proyectara sobre la representación una visión de conjunto, “imparcial” por cuanto no favorecía intereses personales, aunque subjetiva en la medida en que imprimía una lectura personal del texto y una visualización del mismo. Como afirma Woodfield, “such manipulations of performers, visual effects and audiences needed subtle integration by one person, ideally with an artistic conscience, who had an overall conception of what he wanted to achieve and the authority to get it.”¹⁵⁶ Woodfield sitúa los orígenes del *metteur-en-scène* en los escenarios ingleses a partir de la era de Robertson, aunque conviene apuntar, siguiendo la tesis expuesta en los trabajos de George Rowell, la anterioridad del fenómeno, pues “most of the individual features of Robertson’s stage had been introduced by Vestris and Mathews twenty years earlier...Robertson’s particular achievement was to apply the skill and resource widely employed in the staging of spectacular drama to the miniature canvas of drawing-room drama”¹⁵⁷. Con todo, no hay que desdeñar la tarea del dramaturgo a través de la puesta en escena de sus piezas, por cuanto contribuyó a la desaparición definitiva del monopolio del *actor-manager*. James Woodfield describe así el papel jugado por el autor en la elaboración de una puesta en escena en la que el director no interfiriera en el papel del actor:

Once given the authority by the Bancrofts to control the production, Robertson established the effectiveness of having a non-acting director, and he facilitated the ascendance of the author from the role of lackey to the actor and provider of a vehicle for spectacle, to a position equal to or higher than that of the actor-manager himself. Robertson required the actor to abandon the declamatory style and adopt a more subtle, natural mode that blended with the total presentation, and this shift of emphasis away

¹⁵⁶ James Woodfield. *Op. Cit.* P. 14.

¹⁵⁷ George Rowell. *The Victorian Theatre, 1792-1914. A Survey*. Cambridge. Cambridge University Press. 1978. P. 79.

from the actor to the total production led, via the “author’s theatre phase”, to the modern dominance of the director.¹⁵⁸

1.7. EL PÚBLICO Y SUS METAMORFOSIS.

Las constantes modificaciones en el espacio físico teatral ilustran las transformaciones dramáticas de las obras y la metamorfosis en la opinión y gustos del público. El realismo temático sólo era posible con el previo realismo de la escena, ante una demanda del auditorio, cada vez más popular y numeroso. Esta interacción lógica entre obra y público justifica la evolución de los distintos géneros. Durante las tres primeras décadas del siglo la escena estuvo dominada, al igual que la poesía o la novela, por el espíritu romántico, reflejado en el melodrama gótico y la tragedia gótica principalmente. Con el desgaste de los géneros y el cansancio progresivo de un público hastiado de las pasiones devastadoras puestas en escena, las obras comienzan a tender hacia nuevos presupuestos temáticos, de carácter menos grandilocuente y más doméstico, que se mantendrán hasta final de siglo, gracias a un público popular mayoritario que opta prioritariamente por la simplicidad y la ausencia de sofisticación tanto en la novela como en el teatro. La oferta dramática debía corresponder a esta demanda. Así, el teatro de la época ha de entenderse como una función derivada de la posición económica y social de su público, más que una cuestión estructural de actores, obras y salas. En palabras de Henry James, objetivas por cuanto el novelista y dramaturgo norteamericano compara su experiencia en París con su vida en Londres, el teatro es principalmente un termómetro social capaz de ofrecer al habitante de una ciudad extranjera

A good deal of interesting evidence upon the manners and customs of the people among whom he has come to dwell. They testify to the civilization around him, and throw a great deal of light upon the ways of thinking, feeling, and behaving of the community. If this

¹⁵⁸ James Woodfield. *Op. Cit.* P.14.

*De declive al renacimiento:
Evolución genérica y formal del teatro inglés en el siglo XIX*

exotic spectator to whom I allude, is a person of a really attentive observation, he may extract such evidence in very large quantities. It is furnished not by the stage alone, but by the theatre in a larger sense of the word: by the audience, the attendants, the arrangements, the very process of getting to the playhouse.¹⁵⁹

La mayoría del público asistente a las representaciones teatrales durante el reinado victoriano pertenecía eminentemente a la clase media, tanto más si contemplamos los estratos sociales relativos al East London, donde encontramos 95% de público de clase obrera frente al 80% de Central London¹⁶⁰. Curiosamente la mayoría de los teatros de renombre del periodo, en los que se llevarían a cabo las grandes innovaciones escénicas del siglo y de los que surgirían autores como Pinero, Shaw o Granville Barker, estaban localizados al Oeste de Londres, un área con una renta per capita mucho más elevada, lo que obligaba no sólo al desplazamiento desde el otro punto cardinal de la ciudad, facilitado por el rápido desarrollo del transporte urbano que permitía la ida y vuelta en un solo día entre los dos extremos de la ciudad¹⁶¹, sino también, y dado el elevado precio de la butaca, a la estratificación de ese público en las más asequibles *galleries* de los teatros. No es de extrañar por lo tanto que dada la masiva frecuencia de público procedente de un estamento social más cercano a sectores obreros y de clase media, las obras puestas en escena en el *West End*, bien las farsas, las comedias o los melodramas, reprodujeran en la mayor parte de los casos temáticas y situaciones cercanas a los espectadores, esto es, extraídas del universo obrero y cotidiano, antes que sublimes puestas en escena de autores isabelinos decoradas con grandilocuentes declamaciones.

Con todo, si bien el *West End* parecía establecer el paradigma teatral de la ciudad, no es menos cierto que el Este de Londres también ofrecía divertimentos

¹⁵⁹ “The London Theatres of 1877” in Henry James. *The Scenic Art. Op. Cit.* P. 93.

¹⁶⁰ Según el *Census of Great Britain*, el público londinense era en un 79% clase media obrera, mientras que el sociólogo y urbanista Charles Booth proporcionaba los datos arriba citados, recogidos por M.R.Booth en su artículo “East End and West End: Class and Audience in Victorian London”. *Theatre Research International*. ii. February 1977. Pp. 98-103.

¹⁶¹ La rapidez y efectividad con que se establecieron las comunicaciones tanto dentro de la metrópolis como con respecto a otros núcleos urbanos favoreció la diversificación del público en los *West End Theatres*, que tras la *Great Exhibition* de 1851, verían como familias llegaban a Londres con el fin de pasar un fin de semana y asistir a un buen número de representaciones.

populares para ese mismo sector del público, principalmente entre 1840 y 1870, fechas que sirven de marco a un informe redactado por el *Select Committee on Theatrical Licenses and Regulations* por encargo del Parlamento, y que detallaba que un 63.7% del aforo total de los 25 teatros londinenses estaba situado fuera del *West End*, y más particularmente, que sólo seis teatros del *East End* –el Britannia, el Pavillion, el Grecian, el Effingham y el City of London– representaban un tercio de ese total, o lo que es lo mismo, 17.000 butacas por noche, con 2100 asientos el más pequeño¹⁶². Estos datos exigen una revisión del teatro londinense del XIX, a menudo considerado paradójicamente un simple divertimento del *West End*, tendente a ignorar la presencia de salas menores en función de la calidad de sus obras, al no ajustarse al canon de los grandes teatros del Oeste de la ciudad, pero con un público mucho más numeroso que éstos. Un público, por otro lado, más heterogéneo que su contrapartida en el Oeste, debido al exclusivo predominio de una misma clase social –aunque dividido en función de su oficio y de sus gustos en diferentes salas–, y no exento, a pesar de los prejuicios asociados a su condición social, de respeto hacia el género. Lejos de presentar una imagen tumultuosa y violenta de las salas¹⁶³, el actor Benjamin Webster afirmaba en el informe de 1866 que el público del Este de la ciudad resultaba “more attentive than West End audiences, talked less during the performance and were just as appreciative of good acting”¹⁶⁴, testimonio refrendado por Edward Pigott, *Examiner of Plays* en 1892, que sostenía su exacerbada moralidad:

¹⁶² In Michael R. Booth. “East End and West End: Class and Audience in Victorian London”. *Op. Cit.* Pp. 100-101.

¹⁶³ Con todo, durante la primera mitad del siglo, las condenas morales del teatro no siempre estaban exentas de justificación pues las butacas, debido a la diversidad de salas y de precios, solían estar ocupadas por todo tipo de gentes, las condiciones de las mismas distaban de higiénicas y las peleas, gritos y violencia fuera del escenario igualaba a aquella puesta en escena. Un artículo anónimo de 1829 publicado en *The Dramatic Magazine* sostenía que el gallinero de los teatros, ocupado por la clase media de la ciudad, era protagonista, a través de sus golpes y quejas, del contenido de las nuevas piezas estrenadas, menos atentas a declamaciones preciosas y más volcadas en aires picantes y cómicos: “Nine nights out of ten the galleries have complete command of the house, and, generally speaking, the applause proceeds from that part. Now we are all aware that a long sentence, or a declamatory dialogue, though written with all the inspiration of a Milton, would not be received with attention by them. Thus it is that the productions of our modern authors are frequently overrun with nonsense, ribaldry and rant”. In Alardyce Nicoll. *A History of English Drama 1660-1900*. Vol. IV. *Early Nineteenth-Century Drama, 1880-1850*. P. 74.

¹⁶⁴ Michael R. Booth. “East End and West End: Class and Audience in Victorian London”. *Op. Cit.* P. 101.

*De declive al renacimiento:
Evolución genérica y formal del teatro inglés en el siglo XIX*

The equivocal, the risky, the immoral and the indecent plays are intended for the West End audiences, certainly not for the East End. The further East you go the more moral your audience is; you may get a gallery full of roughs in which every other boy is a pickpocket, and yet their collective sympathy is in favour of self-sacrifice; certainly they have a horror of vice and a ferocious love of virtue. A boy might pick your pocket as you left the theatre, but have his reserve of fine sentiment in his heart¹⁶⁵.

Pero no sólo el teatro ejercía de reclamo para este sector de la población londinense. Desde mediados de siglo, la competencia del *music-hall* hace mella en la recaudación de las salas tanto por su atractivo y económico precio, cuanto por la diversidad –espacial y genérica- del mismo¹⁶⁶. Cautivado por la musicalidad del género antes que por la declamación, el *East End* se revela más apasionado de la música que del teatro. Un artículo titulado “East End Entertainment”, citado por Charles Booth, admitía la preferencia del público por este tipo de espectáculos:

By the mass of the people the music-hall entertainment is preferred to the drama. There are fully half a dozen music halls, great and small, in the district, and all of them it must be said that the performances are unobjectionable –the keynote is a coarse, rough fun, and nothing is so much applauded as good step-dancing. Of questionable innuendo there is little, far less than at West End music-halls, and less, I noticed, than at the small benefit concerts held at public houses. (...) The performances, whether at the music halls, or at the clubs, or at benefit concerts, all aim at the same kind of thing, and may be taken as supplying what the people demand in the way of amusement.¹⁶⁷

La evolución del público hacia el *music-hall* refleja la tendencia que caracteriza la recepción y el público durante todo el siglo XIX, esto es, el decantarse de manera

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ J. T. Grein, en un conservador artículo titulado “La Décadence du Théâtre Anglais”, de 1897, no dejó de acusar al *café-concert* y al *music-hall* como los espectáculos culpables del desastre dramático inglés. Cf. J. T. Grein. Vol. 2. *Op. Cit.* Pp.1-5.

¹⁶⁷ Charles Booth. *Life and labour of the people of London. the Charles Booth Collection, 1885-1905, from the British Library of Political and Economic Science, London., a listing and guide of parts one and two of the Harvester microfilm collection.* Brighton. Harvester Microforms. 1988.Pp.67-68.

generalizada hacia el teatro entendido antes como espectáculo. Y es esta tendencia hacia la espectacularidad una de las múltiples razones que ha aducido la crítica amparada en postulados de literariedad para infravalorar tanto los espectáculos puestos en escena como la sensibilidad de los auditorios. J.T.Grein describía al público inglés del XIX como un auditorio en plena gestación, todavía sin desarrollar y sin haber alcanzado la madurez suficiente para apreciar y exigir un arte dramático de calidad. De su carácter fácilmente maleable por la ilusión y el hechizo del artificio, se explicaba la naturaleza de las obras puestas en escena¹⁶⁸. A partir de esta hipótesis inicial, Grein distinguía una tríada con la que tipificaba al espectador teatral en función no tanto de su estatus económico cuanto de su apetito dramático. Esta clasificación, aparentemente hartamente subjetiva y carente de todo rigor científico, resulta de interés por cuanto atiende a las necesidades del espectador para con la obra que va a ver representada. Podríamos considerarla en este sentido un anticipo de esa *Histoire de Goût Théâtral* que preconizaba Thomasseau como primer paso necesario en la reivindicación de géneros como el melodrama, denostados por la crítica pero aplaudidos por el público. Su interés radica por lo tanto en la descripción teleológica del espectador del momento, de su intención a la hora de asistir a una representación, del fin buscado en el teatro.

Así, el primer segmento daría cuenta de espectador ilustrado, crítico con la obra, apostado en las primeras filas. A menudo forma parte de la prensa para la que escribe, por lo que suele ser un avezado lector y espectador. Acude frecuentemente a los estrenos, y su silencio durante la representación esconde más que el respeto la opinión que al día siguiente plasmará en las columnas de su periódico. Caso de no pertenecer a ningún periódico, y de asistir a la sala por el simple placer del teatro, su actitud es muy diferente: “il prononce son verdict bruyamment à la fin du dernier acte, applaudit quand il est satisfait, et conspue sans réserve s’il trouve qu’il n’en a pas pour son argent”, aunque sabe bien reconocer los esfuerzos y dificultades que conlleva la profesión pues “il apprécie les efforts faits pour lui donner des nouveautés nationales ou empruntées à l’étranger, et il s’abstient de manifester, même contre les acteurs, lorsqu’il comprend

¹⁶⁸ J.T.Grein. *Op. Cit.* Vol. 2. P.14.

que ceux-ci se trompent à force de vouloir trop bien faire”¹⁶⁹. Fue gracias al espíritu crítico de este primer género de espectadores que el arte dramático evolucionó desde posicionamientos más conformistas y permitió el florecimiento de autores de la talla de Pinero, Jones o Ibsen, esto es, “une forte pilule pour les prudes et les faux bonhommes de ce pays” y gracias a quienes “certaines moeurs anglaises furent vigoureusement flagellées”¹⁷⁰. Con todo, este tipo de espectador escasea cada vez más, y ha tendido progresivamente a la abnegación y al conformismo que proporciona la respetabilidad de la edad:

La jeune garde a vieilli ; elle est devenue ‘respectable’ et aisée ; elle a déserté le parterre et le paradis pour s’enfoncer dans les fauteuils. Il y a bien encore quelques enthousiastes qui applaudissent, crient, ou huent tour à tour ; mais l’esprit de corps d’antan s’est envolé, et l’opposition d’hier a fait place à la désapprobation silencieuse et froide de l’âge mûr. Il est certain que les recrues venues pour remplir les rangs vides ne possèdent ni le courage ni le feu sacré de leurs prédécesseurs. C’est pourquoi les premières à Londres n’ont plus aucune importance. Les directeurs agissent à leur guise –bien ou mal. Ils sont sûrs d’avoir de belles premières, car les billets de faveur (qui sont notre claque) envahissent tout et, faute d’organisation, le spectateur critique voit son autorité engloutie dans le brouhaha d’applaudisseurs quand même. Et depuis que l’opposition raisonnable a cessé d’exister, le théâtre anglais est tombé dans le néant de l’insignifiance.¹⁷¹

El segundo estamento correspondería al espectador mayoritario, heterogéneo en su composición por cuanto reagrupa tanto al sector industrial urbano como a los campesinos que desde las provincias se agolpan a las puertas de las salas para contemplar el último hito teatral y abandonar su existencia rural. Dada su diversidad, y supuesta ignorancia artística, Grein considera a este tipo de público el gran detractor a la par que beneficiario del teatro inglés. Su avidez es absoluta, y su único régimen es el de los grandes nombres de los actores y de los directores y el precio de la entrada: “S’il lit sur l’affiche que l’on donne ou une comédie ou une bouffonnerie, il rit ; si au contraire,

¹⁶⁹ *Ibid.* Pp.14-15.

¹⁷⁰ *Ibid.* P. 15.

¹⁷¹ *Ibid.* P. 15.

c'est un drame ou un mélodrame, il pleure, soupire, fait des grimaces indiquant ses émotions ; et si on lui sert des corsages très décolletés, des mots épicés et des couplets à 'double entendre' , oh ! Alors il nage dans la joie ! Car ceci lui est une occasion de goûter le fruit défendu sans risquer son paradis"¹⁷². Esta heterogeneidad le convierte en el responsable tanto de la degradación cuanto de la supervivencia del género en los escenarios ingleses, dirigido por una prensa que responde a los intereses más básicos de los directores de las principales salas, pero también dispuesto siempre a pagar un alto precio por la representación, independientemente de su calidad.

El tercer y último segmento que conforma la tríada está representado por el espectador que Grein califica como "digestivo"¹⁷³. Reúne los requisitos necesarios para que la regeneración dramática se consume: pertenece a una clase social elevada que le ha facilitado formarse culturalmente a través de una sólida educación y viajes por el extranjero, que a su vez, le han permitido comparar el estadio del teatro en Gran Bretaña con otros países. Con todo, los desaciertos que constata en el teatro nacional no necesitan de su corrección por cuanto desdeña con superioridad el arte dramático, identificándolo con una suerte de corriente social en boga: "la maison d'art n'est pour lui qu'une spèce de beuglant où, après un bon dîner, l'on va pour l'assouvissement de ses sens"¹⁷⁴. Su falta de interés y de respeto le permiten llegar tarde, bostezar, cuando no dormir, y criticar a los actores durante la representación. Más interesado por el espectáculo que por la representación, asistirá a aquellas funciones y géneros que le causen mayor distracción, y por ende, "c'est à eux que nous devons en partie le genre café-concert qui a envahi le théâtre et qui a mis Londres à l'arrière garde du mouvement dramatique en Europe"¹⁷⁵.

A pesar de la subjetividad en la observación, esta terna se ajusta perfectamente a los montajes teatrales del siglo y da buena cuenta de las expectativas del género a lo

¹⁷² *Ibid.* Pp. 15-16.

¹⁷³ *Ibid.* P. 16.

¹⁷⁴ *Ibid.* P. 16.

¹⁷⁵ *Ibid.* Pp.16-17.

largo del XIX. Establecer la absoluta responsabilidad del público para con las producciones teatrales sería desproporcionado cuando no totalmente injusto. A lo largo de este capítulo hemos atendido a numerosos factores que han contribuido notablemente a la degradación del arte dramático sin que el público, aún siendo un factor esencial en cada uno de ellos, resultara el único motivo de los mismos. Por ende, responsabilizar al espectador medio de la calidad de la obra y del montaje no sólo sería incierto sino que obligaría a negar la evidencia del beneficio que por un lado supuso en el desarrollo del género, además de exigir la omisión de factores externos a la representación mucho más agravantes del supuesto declive teatral. Entre estos últimos, la condición y el estatus del actor, ya apuntado en lo referente a la intromisión por parte del director de la sala en sus funciones, en capítulos anteriores, pero esencial por cuanto la concepción primigenia del texto reside en su figura, y la evolución de estatus conlleva un reconocimiento paralelo del arte dramático y su regeneración artística.

1.8. LA CONDICIÓN SOCIAL Y ECONÓMICA DEL AUTOR DRAMÁTICO.

Aleccionado por su propia experiencia Frederick Reynolds resumía con las siguientes palabras las dificultades con las que debía enfrentarse el autor dramático victoriano, alienado en su tarea por los diversos factores que conformaban la industria teatral:

...his first difficulty consists in pleasing *Himself* –his second difficulty in pleasing the *Manager* –his third, in pleasing the *Actors* –his fourth, in pleasing the *Licenser* –his fifth, in pleasing the *Audience* –his sixth, in pleasing the *Newspapers*; and, in addition to all these, the actors must please not to be taken ill, the weather must please not to be unfavourable, the opposing theatre must please not to put up strong bills; and then! –what

Capítulo 1

then? –why then –“Please to pay the bearer the small sum of * * *” and, N.B. which sum is sometimes, par accident, not paid at all.¹⁷⁶

El dramaturgo narra el intrincado complejo de tensiones que rodea el ejercicio dramático, menos centrado en la composición que en contemplación respetuosa de los imperativos impuestos por el resto de los actantes que componen el entramado teatral, a saber, actores, directores, público, censores, críticos literarios y en última instancia, a los que se suman factores eventuales y externos al hecho teatral, tales como la disposición física de los actores, la indulgencia de la competencia de las otras salas, o sencillamente, los favores eventuales y transitorios de un clima adecuado para, como premio a su trabajo, ser finalmente recompensado con sumas económicas insuficientes cuando no inexistentes. Ante estos obstáculos, el dramaturgo pierde su esencia meramente creativa para convertirse, alienando en su naturaleza, en un mero operario más del sistema, un eslabón de la cadena, sometido por un engranaje estructural en el que un fallo de uno sólo de sus componentes repercute en el conjunto del mismo de manera mortal.

Hasta la segunda mitad de siglo y tras la efervescencia de los primeros compases de 1800, la profesión del autor dramático constituye un punto clave que refleja el declive del género en la medida en que su consideración social y económica en tanto que creador es nula. Rodeado por un contexto gobernado por un público y directores más preocupados por el artificio visual que por un teatro más elaborado en términos literarios, por la adaptación sistemática de obras extranjeras, melodramas y farsas en la mayoría de los casos, que anulan el antiguo papel jugado por la comedia o la tragedia y que no siempre están destinadas a su publicación sino únicamente a su puesta en escena, el dramaturgo se halla frente a una situación en la que decoradores, técnicos, autores y demás personal adyacente al entramado teatral percibe un salario muy superior al suyo, propiciado por un director que opta más por pagar una pieza traducida o adaptada del francés, o de una novela, antes que por la creación personal a menudo

¹⁷⁶ Frederick Reynolds. *A Playwright's Adventures*. London 1831. Citado en John Russell Stephens. *The Profession of the Playwright. British Theatre 1800-1900*. Cambridge. Cambridge University Press. 1992. P. xx.

denostada a pesar de resultar un éxito sobre el escenario. La pieza paradigmática del melodrama náutico inglés, *Black-Ey'd Susan*, de Douglas Jerrold, supuso unas ganancias de miles de libras para el director que la llevó a la escena a cambio de las sesenta libras que percibió el autor por su manuscrito. A esto se añade además la piratería constante por parte de los escenarios británicos y norteamericanos de obras extranjeras, favorecida por el vacío legal internacional existente, y la competencia que ejerce la novela y el relato publicado por entregas, géneros que implican menor riesgo financiero y de gran atractivo para el público y para los autores. Con todo, el siglo XIX constituye un marco temporal excepcional por cuanto asistimos a la evolución del autor dramático clásico, ilustrado por Dickens en su novela *Nicholas Nickleby* como aquél que ha de escribir una función en un plazo de 24 horas mientras trata de ingeniárselas para “introduce a real pump and two washing-tubs” al mismo tiempo, hasta llegar al estadio actual en que su estatus como creador no sólo es reconocido socialmente sino que además goza de toda una serie de derechos de propiedad intelectual que defienden la autoría de sus obras y revierten en la percepción de beneficios económicos. Consideramos esencial para nuestro estudio analizar el progresivo desarrollo de las condiciones económicas del autor dramático por cuanto, en primer lugar, reflejan la primitiva situación del creador teatral en comparación con otros sectores artísticos literarios tales como la narrativa o la lírica, evidenciando así una descompensación resultante más de la coyuntura socio-económica que inherente a la profesión en sí; en segundo lugar, porque tras haber atendido al complejo marco que encuadra al autor dramático, se desprende el constante plagio y adaptación de obras procedentes de escenarios extranjeros, consideradas una de las principales plagas que minaron el teatro británico. En última instancia, trazar la singladura del autor dramático victoriano, su paso de la anihilación social, económica y ante todo, legal, hasta su reconocimiento como entidad poseedora de propiedad intelectual, ilustra paralelamente el progreso del arte dramático, su emergencia como género noble, y el renacimiento de su declive.

1.8.1. El autor dramático del siglo XIX: orígenes y condicionamientos.

Los orígenes del autor dramático victoriano son tan variados como su número y obras puestas en escena. Las listas de obras y autores establecidas por Alardyce Nicoll realizan un recuento de en torno a 700 dramaturgos durante la primera mitad de siglo, cifra que aumenta a lo largo de la segunda mitad –de expectativas económicas más prósperas frente a un debilitado 1800- en un 400%, alcanzando el número de 3200 autores dramáticos a partir de 1850, datos que obligarían a replantearnos la supuesta decadencia del género. Su procedencia, cuando es de extracto literario, no queda confinada propiamente al hecho teatral. Si en las primeras páginas de este estudio aludíamos al magnetismo que arte dramático ejercía en autores líricos románticos de la talla de Coleridge, Byron, Shelley, Browning o Tennyson –aún a pesar de la relativa calidad de sus obras-, dicha atracción es extensible a novelistas de renombre –Dickens, Wilkie Collins, Henry James, R.L.Stevenson, Charles Reade, Robert Buchanan, John Oxenford, Tom Taylor, Edmund Yates, John Westland Marston, entre otros muchos- así como ensayistas y críticos literarios –Charles Lamb, Mary Russell Mitford e incluso Bernard Shaw accedió a la escritura dramática previo paso por la prensa y la novela. Esta procedencia, junto a la de periodistas y articulistas –Douglas Jerrold, E.L. Blanchard-, podría ser calificada de directa por cuanto el denominador común que ejerce de nexo entre uno y otro arte resulta siempre la palabra escrita –no declamada, como en el caso de actores, directores de salas, decoradores, que también engrosaron las filas de la dramaturgia, dato en absoluto extraño si atendemos al hecho de que tanto la representación como la dirección escénica siempre supusieron un estímulo y un primer paso la dramaturgia. Más curiosa y significativa resulta sin embargo, la presencia de dramaturgos procedentes de ámbitos laborales mucho más ajenos al hecho teatral tales como abogados, médicos, militares, profesores, miembros del clero, editores, oficinistas, y demás profesiones liberales. “Theatre just now is the fashion”¹⁷⁷, observa Henry James en su descripción de los teatros londinenses de 1879, y es que los objetivos de los autores eran a su vez tan variados como sus orígenes mismos: desde el

¹⁷⁷ “The London Theatres, 1879”. In Henry James. *The Scenic Art. Op. Cit.* P. 119.

simple entretenimiento aristocrático hasta la más acuciante necesidad económica, pasando por aquellos que en ningún momento aspiraban a ver sus obras representadas; novelistas, poetas e incluso actores ambulantes atraídos por la escritura dramática, de forma que la mayoría de aquellos que consiguieron afianzarse sobre las tablas compaginaron su creatividad con otros empleos remunerados –relacionados o no con la industria teatral-, que les permitieron mantener su afición por el teatro. Con todo, a pesar de la heterogeneidad que caracteriza al sector dramático, cierta generalización puede ser extensiva a todos los estamentos, y es que el origen y calidad –en un primer tiempo- de sus obras, así como la sala destinataria de su primera representación, ilustran el estatus social de los autores. Si el *East End* londinense reunía a aquellos dramaturgos menos favorecidos económicamente, los *patent theatres* de principios de siglo, y más tarde, los grandes teatros situados en el centro de Londres, por el contrario, estrenaban las obras de aquellos mejor situados en la escala social, entre ellos, Oscar Wilde.

Si en el Londres de las dos últimas décadas del XIX el teatro representaba un género que estaba en boga entre los círculos artísticos de moda, donde miembros de la profesión eran recibidos sin restricción alguna, la situación correspondiente a la primera mitad del siglo dista mucho de ser equiparable. Los prejuicios existentes en contra de la profesión, despreciada por sectores artísticos considerados más nobles –tales como la lírica-, e incluso por la Corona misma, debido a su consideración de género “bajo”, popular, y carente de las aptitudes creativas superiores de las artes restantes –uno de los consejeros de la reina, Lord Melbourne, dijo a propósito del dramaturgo Thomas Noon Talfourd “he writes plays and I don’t think a man who writes plays is ever good for much else”¹⁷⁸. Con todo, el prejuicio obedecía a la moda, y como tal estaba confinado a un marco temporal determinado. Como señala John Russell Stephens, “it was an

¹⁷⁸ Citado por John Russell Stephens. *The Profession of the Playwright. British Theatre 1800-1900. Op. Cit.* P. 10. El autor añade una anécdota similar que refuerza el existente por parte de la Corona británica en contra del teatro inglés. En ocasión del estreno ante la Reina en Windsor de su penúltima comedia, *St. Cupid; or, Dorothy's Fortune* en 1853, Douglas Jerrold no obtuvo permiso real para asistir a la misma. La razón que explicitó con ironía el propio dramaturgo es que, “English authors have not yet, it would appear, proved themselves worthy of an obscure corner, on any occasion, in any ante-room, of Buckingham Palace or Windsor”.

engaging world, a strange mixture of tawdriness and respectability”¹⁷⁹ y en esa mezcolanza hallamos los dos polos opuestos de la situación: si bien eran a menudo despreciados en su tarea compositiva y en su estatus social de autores de un género vulgar y vulgarizado –no olvidemos que el teatro del XIX es el primer gran género democratizador del público, al que más tarde se unirá la novela que, sin embargo, por el simple hecho de revestirse en formato escrito, adquirirá un estatus superior en tanto que literatura y no simple espectáculo-, no lo es menos que, a partir de la segunda mitad del siglo, como hemos visto más arriba, numerosos dramaturgos pertenecieron a prestigiosos círculos sociales identificándose así con prominentes figuras de la política y sociedad victorianas. Clement Scott, miembro del selecto club *Aroundel*, sito en la trastienda superior del Strand, se refería a la heterogeneidad de la sociedad que lo integraba diciendo “we had as many barristers, solicitors, artists, men of science, and musicians as actors and dramatists”¹⁸⁰. Esta diversificación fomentará la integración y concienciación del autor dramático en las cuestiones sociales que le rodean, hecho que quedará reflejado en un teatro del último cuarto del siglo, más cercano y comprometido con la realidad del público.

El principal problema que se planteaba al autor dramático hasta mediados del XIX consistía en la irregularidad de la retribución percibida por la composición de sus obras. De ahí que la mayoría combinara su dedicación dramática con sus ocupaciones precedentes como salvaguarda de su economía. A principios de siglo, momento en que la eclosión de géneros no permitía augurar la crisis que se desencadenaría más tarde con el anquilosamiento de las fórmulas, ciertos autores como George Colman Junior, Thomas Morton, Frederick Reynolds o Tom Dibdin, extraían sus beneficios exclusivamente de su labor como dramaturgos, algo impensable treinta o cuarenta años más tarde, cuando autores de la talla de Tom Robertson se vieron obligados a vender los manuscritos de sus obras por la miserable cantidad de tres libras esterlinas, mientras se veían obligados a compaginar su tarea compositiva con la de adaptar según los deseos

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Clement Scott. *The Drama of Yesterday and Today*. New York, London. Garland. 1986 (First Edition, London, Macmillan, 1899). 2 Vols. Vol. I. P.329.

del editor –a menudo T.H.Lacy- piezas francesas de éxito en el West End para los escenarios del Este de la ciudad. Esta situación, a pesar de la mejora gradual de la escena observable hacia finales de siglo, tiende a mantenerse íntegramente, tal y como se desprende de la afirmación de Burnand que admite la profusión de autores y la escasez de dramaturgos: “there is no dearth of dramatic authors, but there are a few who live entirely by their work for the stage”¹⁸¹. Con todo, la mejora en la condición económica del dramaturgo es un hecho que deriva tanto de la reforma legal de su estatus como autor, cuanto de la fortaleza de la industria dramática –que no de la dramaticidad de las obras- consolidada en torno al sistema del actor-director y del *long run*. El ejemplo más ilustrativo sería el caso de W.S. Gilbert que, gracias a los beneficios obtenidos por la representación de sus óperas en el Savoy, fue capaz de erigir una sala de 1500 butacas, el Garrick, que dirigiría el antes actor y ahora director John Hare.

1.8.2. La valoración económica del autor dramático, fase esencial de su constitución como entidad literaria.

El optimismo con el que comenzaba el teatro del XIX había de diluirse progresivamente a medida que se agotaban aquellas fuentes que precisamente habían posibilitado el florecimiento del género. Económicamente, la nueva era daba paso a un nuevo sistema retributivo que favorecía al autor dramático, procedente en parte de los cambios introducidos por Beaumarchais en 1777 en Francia con la fundación de la Sociedad de Autores Dramáticos. Se abandonaba la plantilla de beneficios percibidos a partir de un porcentaje de la cantidad obtenida en taquilla, previa reducción de los gastos de mantenimiento de la sala, a lo que se sumaba una cantidad extra a raíz del número de noches que la pieza se representara, y se inauguraba un periodo en el que el autor percibiría –al menos en los teatros oficiales- una suma fija y por lo tanto menos

¹⁸¹ in “our Symposium on The Dearth of Dramatists”. *The Theatre*. Jan-June 1880. Citado por John Russell Stephens. *Op. Cit.* P. 23.

fluctuante y sujeta a menos riesgos de pérdidas –llegando incluso a ser percibida en función de la entrega del manuscrito, sin ninguna visualización previa. La suma obtenida dependería, aún siendo fija, de una única variable: la duración en cartel de la obra representada. Con todo esta transición es observada de manera general únicamente en los *patent theatres*: en el resto de las salas londinenses y de provincias, las prácticas anteriores se mantuvieron durante décadas.

Sin embargo, las ingentes sumas percibidas durante los primeros compases del siglo –incluso Coleridge llegó a obtener del orden de las 8.000-10.000 libras por su obra *Remorse*- y el optimismo que rezumaban, ocultaban diversos factores que progresivamente se acentuarían y que, más adelante en siglo, con las fluctuaciones del público y su estratificación en espectáculos más específicos, conllevarían al declive del género. Entre los más importantes, el paulatino aumento de los sueldos de los actores en una era que contempla cómo el incipiente actor-divo va consolidándose; en segundo lugar, los enormes gastos que acarrea la espectacularidad de las producciones y que tras su deducción, derivaban en beneficios nimios para el empresario teatral. Otros factores responsables de la progresiva degeneración de las salas y ruina de muchas de ellas son la incompetencia de los directores y la cada vez más exacerbada competencia entre los diferentes teatros, florecientes en número, y variados en sus puestas en escena, culpables de cuantiosas pérdidas económicas de los *patent theatres*. Un último dato a tener en cuenta es facilitado por un dramaturgo mismo, Edward Fitzball, en referencia al desfase entre los sueldos percibidos a principios de siglo y a mediados del XIX. El inevitable descenso de los salarios es el resultado únicamente de la comparación con aquellos pagados durante los primeros años del siglo, que a su vez no eran sino el reflejo de la todavía incapacidad –debido a la guerra-, o incurrancia, del director de la sala, de trasladarse a los escenarios parisinos para conseguir a cambio de unas pocas libras un manuscrito original francés, o una simple copia del mismo. El recurso al “talento” inglés constituía, por lo tanto, el único recurso posible, por lo que el progresivo descenso retributivo es consecuencia de la adaptación inevitable del teatro a las leyes del mercado:

*De declive al renacimiento:
Evolución genérica y formal del teatro inglés en el siglo XIX*

I for one, draw no inferences of the decline of the drama from the payment of the authors in the past days (authors are cleverer now than they were). If a man received a thousand pounds for his tragedy, it was because a manager could not, then, slip over to Paris, (we being at that period at war with France), and for a couple of francs purchase a popular French drama, then steam home to London again, and filter himself through a principal part of his cheaply acquired purchase, by the aid of borrowed plumes, alias the French actor's costume. If either Colman, Morton, or any of those popular writers had lived in the present time, they would have stood a very indifferent chance of receiving thousand-pound cheques. Managers had, then, only English talent, for which they were compelled to pay, or have no talent at all. I should be glad to learn which of the elder dramatists could have written a better, or half so good a play as the *Hunchback*, *Virginius* the *Lady of Lyons*, or *Money*. No; the drama, it is true, has declined, but certainly it cannot be on account of the want of merit in its living dramatists, while we boast of Knowles, Bulwer, Serle, Coyne, Simpson, Selby, Bernard, Marston, the Broughs, and a whole phalanx of younger talent, all glittering together like one starry constellation of dramatic genius.¹⁸²

La prosperidad no es por lo tanto sino ilusoria, y a mediados de la segunda década del siglo los recortes en el pago a los dramaturgos por sus obras aumentan en un 25%. Más aún atendiendo al género concebido, pues efectivamente, y a pesar de la afluencia de público en su puesta en escena, las farsas —o *interludes*, como seguían siendo denominadas en los libros de cuentas— continuaban siendo consideradas obras menores en comparación con la *comedy* —mejor remunerada—, las cada vez más de moda *operas* e inevitablemente —a pesar del cada vez menor atractivo para el público mayoritario y encarecimiento de su puesta en escena—, en relación con las tragedias, representadas en los bastiones del conservadurismo, los *patent theatres*, lo que contribuyó al progresivo derrumbamiento de su monopolio. El panorama teatral a partir del segundo cuarto de siglo dista mucho de la confianza depositada en ese género en efervescencia en 1800; la incertidumbre ha ocupado su lugar repercutiendo en el sistema retributivo de los autores y en sus condiciones laborales en general. En palabras de John Russell Stephens:

¹⁸² Edward Fitzball. *Op. Cit.* Pp. 364-365.

The security of 1800 had gone. In their place was uncertainty, the ever-present threat of bankruptcy, and even the occasional touch of dishonesty. In such circumstances the negotiating positions of even well-established authors were severely constrained. At the beleaguered theatres of the 1820s a successful play was a rare phenomenon and necessary enough for it to be seized upon as an opportunity to repair depleted finances rather than fairly to reward its author.¹⁸³

El panorama teatral no mejoraría durante las décadas venideras, de modo que en 1830 el dominio absoluto de la escena queda en manos del melodrama, del espectáculo más variado y pintoresco, y de la ópera. El moribundo *legitimate drama* de los teatros oficiales resulta tocado de muerte entre 1840 y 1850, con una crisis agravada hasta su punto más álgido y unos beneficios mínimos que llegaron a reducir el precio de las entradas hasta equiparlo al anterior a 1800. Sólo a partir de 1860, podemos descubrir los síntomas de una recuperación económica perceptible en el sistema retributivo de los autores dramáticos. Si el principal competidor del género dramático era la novela – generalmente a causa de que el editor, a diferencia del director de la sala, sí que ofrecía cantidades económicas por adelantado que permitían cierta comodidad a la hora de concebir una obra, frente a la urgencia desmedida sufrida por el autor dramático-, a medida que avanza el siglo, la diferencia retributiva entre sendos géneros disminuye – Boucicault llegó a ganar 1,500 libras esterlinas en tan sólo una semana con una sola obra en cartel-, evocando significativamente la mejora en el estatus del dramaturgo del *West End* principalmente, que progresivamente superaría la de los propios novelistas¹⁸⁴. El principal artífice de la reforma en el método de remuneración del artista dramático inglés del siglo XIX que equipararía la narrativa y el teatro es el dramaturgo Dion Boucicault, cuya carrera resume todos los obstáculos, vicisitudes y éxitos de la profesión en la era victoriana, atravesando periodos de simple adaptador sometido a la presión y urgencia del actor-director, hasta el esplendor creativo, pasando como muchos otros, por la más absoluta bancarrota. Su estancia de siete años en Estados Unidos,

¹⁸³ John Russell Stephens. *Op. Cit.* p. 38.

¹⁸⁴ Charles Reade percibiría a raíz de la adaptación teatral de la novela de Zola, *L'Assomoir*, titulada *Drink*, y estrenada en 1879 en el Princess, la suma de 20,000 libras, frente al máximo obtenido con su mejor novela *Put Yourself in His Place* (1870) de 4,000 libras. In John Russell Stephens. *Op. Cit.* P. 52.

donde aprendió las claves del melodrama, que más tarde aplicó a los escenarios londinenses, le enseñó a invertir progresivamente la subordinación del autor dramático a los caprichos del director, desembocando en la conversión del *amateur* y del escritor de escaso renombre en autores de éxito, lo que le define como el primer dramaturgo que compaginó su tarea con la de empresario. La experiencia americana de Dion Boucicault a raíz del montaje en 1860 en Nueva York de *The Colleen Bawn*, ejerce de punto de partida en la explicitación de la reforma que llevó a cabo fundada en el simple principio del reparto de beneficios trasladando el éxito de la función en Estados Unidos al mercado británico. Boucicault compaginó en un primer momento su labor de actor – encarnó, junto a su mujer, el papel protagonista- con la de dramaturgo, percibiendo en consecuencia un salario fijo en calidad de actores, pero también, un segundo sueldo en tanto que dramaturgo. Como tal, su salario podía constituirse en torno a dos métodos: bien por medio de una remuneración fija, exenta de cualquier riesgo caso de que la obra no funcionara sobre las tablas, de 50 libras semanales a la que habría que deducir los gastos de mantenimiento de la sala; o, por otro lado, la suma más arriesgada por cuanto dependiente de la afluencia de público, de un porcentaje por cada noche que superara las 80 libras en taquilla, siempre que la cantidad semanal superara las 600 libras, y prorrogable después de los seis primeros meses¹⁸⁵. Atendiendo a su olfato empresarial Boucicault optó por la segunda opción de modo que el éxito de la obra –que gozó de 300 representaciones aproximadamente- no fue percibido en términos económicos solamente por el director del teatro, sino que también por el propio dramaturgo salió beneficiado de la masiva afluencia de público. Boucicault supo además extender su éxito en el Adelphi a las salas del *East End* –el Britannia- paralelamente, multiplicando así los beneficios y aglutinando todo tipo de público, y además, al resto de la geografía inglesa mediante la creación de dos compañías ambulantes que representarían la versión oficial de su obra en las provincias. Su sistema se resume en la diversificación y aplicación de un mismo patrón retributivo en diferentes contextos. En palabras del propio dramaturgo:

¹⁸⁵ *Ibid.* P. 57.

I produce certain works in London at one or more of the theatres, on which I share the profits of the theatre while the work is being played. I can send a piece into the country sometimes, with one or two actors employed for the purpose of the principal parts; and then that drama going round the country acts as a star; and I receive a clear half of the net profits in all those theatres, by which means it sometimes appears in five or six theatres at the same moment.¹⁸⁶

Con el montaje de *The Colleen Bawn*, Boucicault obtuvo más de 10,000 libras¹⁸⁷, la mayor suma hasta entonces percibida por un autor dramático con una sola obra, propiciando la cada vez mayor toma de conciencia de la importancia de la propiedad intelectual dramática. A pesar de que el sistema inaugurado por Boucicault tardaría años en asentarse de manera definitiva –debido tanto al recelo con que autores como directores lo enjuiciaban-, la tendencia que se observa durante la década de 1880 y de 1890 de los dramaturgos del West End aplica el reparto de beneficios utilizado por Boucicault, y adoptado también por parte de directores de salas más innovadores como Charles Wyndham o George Alexander¹⁸⁸, lo que conllevó una mejora tanto del estatus económico del autor como de la calidad de su producción, menos sometida a presiones y urgencias de última hora que aceleraban el proceso de composición.

No es menos importante la aprobación –que analizaremos más adelante en detalle- de una ley internacional de propiedad intelectual que reguló el pillaje de piezas en países extranjeros proporcionando beneficios para los autores más afectados por este vacío legal. Así, estas dos últimas décadas del XIX ejercen de transición desde posicionamientos más tradicionales hasta el reparto de beneficios que entre autores que sienta las bases de aquél utilizado en nuestros días. Junto a autores de éxito como Henry

¹⁸⁶ *Ibid.* P. 55.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Uno de los actores-directores más reticentes a adoptar este sistema fue sin duda Henry Irving que, al frente de Lyceum, se mantuvo al margen del nuevo sistema retributivo durante años, de la misma manera que sus espectáculos nunca permitieron la incursión de las nuevas corrientes dramáticas, anclados en una inteligente y no menos exitosa combinación de melodramas recalcitrantes y espectaculares y reposiciones de Shakespeare o de Sardou, aunque siempre desde un estilo interpretativo y una puesta en escena exquisita.

Arthur Jones o Arthur Pinero, Oscar Wilde fue uno de los dramaturgos que durante la última década del siglo mejor aprovechó la imposición de este nuevo sistema retributivo, llegando a rechazar intuitivamente, y acertando con ello, la oferta lanzada por el manager del St. James's, George Alexander, de 1,000 libras por su primera obra estrenada en Londres, *Lady Windermere's Fan*, a cambio de un porcentaje de la recaudación. La elección fue la correcta, y Wilde llegó a percibir por su primera comedia de sociedad 7,000 libras¹⁸⁹ durante sólo el primer año. Consciente de la calidad de sus obras, Wilde mejoró los términos de su contrato con los directores que las llevaron a los escenarios. El acuerdo alcanzado con Herbert Beerbohm Tree para el estreno de *A Woman of no Importance* evidencia la perfecta asimilación de los presupuestos retributivos inaugurados por Boucicault, diversificando la procedencia de los beneficios en su contrato y especificando: "When the gross receipts for six performances are under £600 you shall pay me nothing, when the gross weekly receipts are over £600 and under £800 you shall pay me 6%, when the gross weekly receipts are over £800 and under £1000 you shall pay me 7½, and when the gross weekly receipts are over £1000 you shall pay me 10% of such gross receipts."¹⁹⁰ A estas cláusulas se adjuntaban otras por las que Wilde estipulaba que a partir de la sexta representación semanal, el autor percibiría la suma extra de 100 libras y que, caso de que la obra se montara en otras ciudades, Wilde recibiría un porcentaje del 5% de los beneficios totales. Con todo la obra que mayor beneficio reportó al dramaturgo fue *The Importance of Being Earnest*, a pesar de los contratiempos sufridos a raíz del escándalo y posterior proceso judicial que obligó incluso a suprimir el nombre del autor de las carteleras. Aún

¹⁸⁹ Es interesante subrayar el olfato financiero de un Wilde todavía en ciernes de convertirse en un autor dramático de moda y de éxito. La entrevista realizada al director de la sala en aquel momento, George Alexander, publicada en el *Evening Standard* del 29 de noviembre de 1913 y en el *Liverpool Echo*, el 8 de diciembre de 1913, reproduce la conversación entre el dramaturgo y el director. Una vez terminado de leer la obra Wilde le preguntó: "Did you like it?", obteniendo por respuesta de Alexander, "Like is not the word, it is simply wonderful". A la pregunta de Wilde, "What will you give me for it?", la respuesta de Alexander no se hizo esperar, "A thousand pounds", a lo que Wilde respondió, haciendo prueba una vez más de su ingenio, "A thousand pounds! I have so much confidence in your excellent judgement, my dear Alec, that I cannot but refuse your generous offer –I will take a percentage". In Richard Ellmann. *Oscar Wilde*. London. Hamilton. 1987. P. 315

¹⁹⁰ Carta enviada a Herbert Beerbohm Tree, el 13 de octubre de 1892. in Rupert Hart Davis. *More Letters of Oscar Wilde*. London. Murray. 1985. P. 118.

así, Wilde llegó a percibir en tan sólo una semana la cantidad de 245 libras. Estas cifras reflejan la conversión del autor dramático en el propio representante financiero de su obra, aglutinando así funciones hoy diversificadas en diferentes figuras. Pero ante todo, la transición de la figura del mero dramaturgo a la del dramaturgo-empresario marca el nuevo sesgo del teatro británico convertido, como decíamos más arriba, en una entidad esencialmente financiera de pingües beneficios, y el optimismo floreciente de un género de nuevo reavivado a partir de la reconsideración del artista teatral y de las piezas montadas. Booth justifica el cambio paradigmático de la naturaleza del autor en tanto que signo de madurez del Arte dramático, e insisten en que las mejoras en el sistema retributivo devolvieron al género el esplendor perdido:

The dramatist too was changing his skin. The hack writer who shamelessly plundered the popular French theatre without acknowledgement was giving way to the dramatic author. This change in the dramatist was partly due to the greater financial rewards –even fortunes- that were to be won from the British and American market; partly to the greater critical attention that was paid to the quality of the play; partly to the encouragement to dramatists to publish their plays brought about by the change in the copyright laws. In mid-century a dramatist either sold his play outright to a management or received a performance fee, but by the eighties the practice of paying royalties for original plays was becoming common practice. After his success with *The Silver King*, in 1882, H. A. Jones was able to demand 10-15 per cent of the house receipts and, whereas his earnings for the year 1881 amounted to £257.15 shillings, his receipts from royalties in the year 1882-3 were £3398. Increased rewards did not of themselves result in plays of better quality, but the chance of fortune was instrumental in persuading the serious writer to turn from novels to the stage. Greater critical interest in the art of the dramatist was also a powerful incentive.¹⁹¹

La adquisición de un nuevo estatus social, refrendado por un marco legal que avala tanto al autor como a la pieza, son las señales más evidentes de una evolución sensible en el género teatral. Con todo, el autor dramático todavía ha de hacer prueba de equipararse con el narrador novelístico o el poeta, por cuanto teatro y literatura sufren

¹⁹¹ Michael R. Booth, *et alii. The Revels History of Drama in English. Op. Cit. Vol. VII , “1880 to the Present Day”*. P. 10.

una escisión a lo largo de todo el siglo, reconciliándose únicamente al término del mismo.

1.9. LITERATURA Y ARTE DRAMÁTICO.

Una de las mayores contradicciones derivadas de la situación que acabamos de esbozar reside en ese supuesto declive del teatro inglés del siglo XIX, declive que se extiende hasta el último cuarto de siglo en que los primeros síntomas de su renacimiento comienzan a emerger. Resulta paradójico el hecho de contemplar un género en plena efervescencia cuya interpretación por parte de la crítica no deja de ser nefasta en lo concerniente a la calidad del mismo. Sin incidir en la inconveniencia de una opinión fundada, como ya hemos avanzado anteriormente, en parámetros únicamente literarios, que casa mal con un teatro destinado más a una puesta en escena inmediata y que halla su valor en el contacto directo con el público y en la interacción con la situación del momento, de la que deriva, asistimos por lo tanto, a lo que denominamos la disociación entre teatro y dramaticidad, esto es, entre la representación teatral y las cualidades literariamente dramáticas de dichas representaciones. “The drama changed with the theatre”¹⁹², afirma Thorndyke, recogiendo la opinión de todos aquellos críticos que observaron los primeros compases de la era victoriana como una época propicia para la escritura de obras teatrales carentes de cualquier calidad literaria, exceptuando los éxitos de Bulwer Lytton o de Douglas Jerrold. El teatro consistía eminentemente en un entretenimiento espectacular, reflejado en las situaciones de los dos géneros dramáticos que monopolizaban la escena: el melodrama y la farsa. Esta primacía de la espectacularidad escénica, entendida tanto en su sentido de atractivo visual –reflejado en la originalidad de los mecanismos y personajes puestos en escena- cuanto en un teatro efectista, basado en situaciones límite, tendente más hacia un *pathos* exacerbado y

¹⁹² Ashley H. Thorndyke. *Op. Cit.* P. 509.

una exhibición de las habilidades actorales que hacia la supuesta reflexión que los escenarios, según algunos críticos adoctrinadores como Morley y más tarde Bernard Shaw, debía promover entre el vulgo con el fin de regenerarlo. En este sentido Russell Jackson afirma que la supuesta degradación intelectual y literaria del teatro británico del XIX “is due to the fact that plays have been chiefly considered and exploited from their purely theatrical side, and as a vehicle for exhibiting the powers and peculiarities of an actor or a company.”¹⁹³ Si estos argumentos constituyen la opinión generalizada de la crítica dramática conservadora, no es menos cierto que algunos sectores de la misma optaron por alternativas interpretativas que encauzan nuestro juicio de la escena inglesa del XIX. Entre estos últimos, el actor y director Herbert Beerbohm Tree destaca, junto al crítico William Archer, en su pronunciamiento a favor de un teatro esencialmente *dramático* -la tautología no es tal-, menos literario, cuyo juicio, favorable o no, recaiga menos en un privilegiado sector elitista y educado como es la crítica, y más en la acogida y recepción del destinatario a quien, en última instancia, va dirigido: el público. Dice Tree,

as to this cry for a literary drama, by all means let the drama be literary, but first let it be dramatic. The drama has a literature of its own. Mere fine writing cannot make a good play. It cannot be denied that a certain kind of play has long held the boards which is not intellectual, and which cannot in any sense claim to be literary. This kind of play is fast disappearing from our stage, and its scattered remnants will in all probability entirely vanish before the march of free education. People go the theatre primarily to see play-acting, and the first requirement of a play is that it shall be actable—that it shall, in fact, be dramatic. Many an unliterary play has been saved by good acting, but no bad acting can be saved by good literature. (...) Rail at it as you will, the first merit of a play is that it shall satisfy the artistic conscience of an audience.¹⁹⁴

Consideramos esta disociación entre literatura y arte dramático una de las claves fundacionales de nuestra interpretación de la regeneración del teatro inglés, al tiempo

¹⁹³ Russell Jackson. *Op. Cit.* P. 346.

¹⁹⁴ Herbert Beerbohm Tree. *Some interesting fallacies of the modern stage. An address delivered to the playgoers' club at St. James's Hall, on Sunday, 6th December 1891.* London. William Heinemann. 1892. Pp. 24-25.

que de la puesta en duda de su declive anterior. Ambas vertientes, literatura y dramaticidad han de ser conjugadas por separado a la hora de enjuiciar el escenario y la primacía de una u otra sobre la segunda no demuestra sino la condición relacional, funcional y dinámica del género cuya continuación en nuestros días no hace sino confirmar su adaptabilidad.

1.10. REVIVAL OF DRAMA.

Winton Tolles afirma que “not until the nineties did the English theatre definitely assert its freedom”¹⁹⁵. Veamos cuáles son las razones de esa liberación del teatro inglés frente a la invasión francesa.

Uno de los más avezados críticos y reformadores del teatro inglés del último cuarto de siglo, J.T.Grein, proclamaba en unas cuantas líneas las claves para la regeneración dramática:

Le public n'est pas le seul coupable. En somme le public tout naïf qu'il est (...) pourrait être aisément réformé. D'abord, si l'Etat –ou l'Etat faisant défaut- un des mécènes qui abondent en ce pays, voulait bien prêter ses capitaux à l'art dramatique au lieu de les réserver, comme c'est l'habitude, pour la musique, la peinture et l'art facile (l'opéra bouffe, les pièces à femmes, etc.) Et cette réforme serait vite effectuée si le mécène voulait créer un théâtre subventionné à l'instar de la Comédie Française, et des théâtres municipaux et princiers de l'Allemagne, de la 'burg' de Vienne, -un théâtre enfin, où le commerce serait une question soumise à celle de l'art.

Ensuite il faudrait que la critique soit, je ne dirai pas moins partiale, mais plus libérale envers les modernes, et plus sévère pour la médiocrité nationale.

Les directeurs et les acteurs ont souvent proclamé –et ils ont peut-être raison- que la critique de la presse a peu de réelle influence sur le public ; qu'une pièce ne dépend guère de l'opinion des journaux, mais surtout de cette réclame sourde et presque insaisissable

¹⁹⁵ Winton Tolles. *Tom Taylor and the Victorian Drama*. New York. Columbia University Press. 1940. P. 21.

Capítulo 1

qui émane du public même, semant son opinion parmi le cercle de ses connaissances. Cependant, même en admettant ceci, il est indiscutable que les journaux, avec leur circulation énorme, sont très consultés et sont pour ainsi dire les guides de leurs lecteurs.¹⁹⁶

Los pilares son, básicamente, cuatro: el intervencionismo del estado en material teatral; la imitación de los modelos extranjeros; la revisión del papel de la crítica dramática para con el público y el arte en sí; la necesaria, cuando no lógica educación del público resultante de la mejora de las premisas anteriores. Grein acierta situando al público como eje central del entramado teatral, aunque yerra al considerarlo más la víctima que el agente de su producción. Con todo sus pronósticos no sólo son plausibles sino que la regeneración observada por los historiadores se llevó a cabo a partir de esos mismos pilares anunciados por el crítico.

El teatro inglés de la década de 1880 y 1890 era un terreno complejo que conjugaba tendencias artísticas de todo tipo, tradiciones diversas arraigadas con fuerza, en el que las primitivas fórmulas del melodrama se codeaban con *problem plays* y adaptaciones de *pièces à thèse*, *matinées* experimentales promovidas por algún actor-director innovador, y producciones de Ibsen, de Suddermann, de Henry James o de Oscar Wilde. Las tradiciones dramáticas que se daban cita componían un farragoso marmágmun en el que el arcaizante teatro romántico de pomposa declamación se representaba junto a los mecanismos tan anclados en autores ingleses de la *well-made play*, perfectamente asimilada, o los posicionamientos más sociales y didácticos de Ibsen. Con todo, desde mediados de siglo la evolución es evidente y si bien las formas clásicas no desaparecieron, el teatro inglés abandona progresivamente el ampuloso artificio visual en pro de la verosimilitud, y es esta tendencia hacia lo verosímil y la observación la que justifica el supuesto renacimiento inglés de finales del XIX.

El marco socio-económico actuaba en consonancia con el esplendor teatral percibido por la crítica. La prosperidad económica y una mayor redistribución de las

¹⁹⁶ J. T. Grein. *Op. Cit.* Vol. 2. P. 17.

riquezas entre la población favorecieron el aumento del poder adquisitivo que definirá la era eduardiana posterior. Del crecimiento económico se desprenden las mejoras en el espacio físico y en los salarios de los actores, directores y dramaturgos, así como en una mayor afluencia de público. El teatro se convierte definitivamente en el género de moda, aunando entretenimiento, lujo y cultura; un acontecimiento social¹⁹⁷ que ha de tener por correlato un espacio físico y una promoción a su altura. De ahí la construcción y reconstrucción de las viejas salas, de manera a adecuar una mayor cantidad de público pero también, una nueva esfera de público que busca el lujo de su hogar y de su clase en el espacio teatral. Entre 1880 y 1900 catorce nuevas salas fueron inauguradas en Londres, en las que el terciopelo, la orquesta, los espacios interiores reservados para la élite social, y una nueva disposición física en función del precio de la butaca –ahora incrementado significativamente- confieren un nuevo aspecto a la sala, desarrollando hasta sus últimas consecuencias las premisas instauradas por actores-directores como los Bancroft o Henry Irving.¹⁹⁸ Fortalecido por los avances científicos y técnicos, por

¹⁹⁷ El teatro se reviste nuevamente de su ancestral sentido ceremonial. Prueba de esto último es la modificación esencial en las costumbres del espectador, particularmente la relación del individuo con el tiempo y el aspecto físico. Así, Michael R. Booth enfatiza aquellos paralelismos entre el ceremonial requerido para la asistencia a una función teatral y los condicionamientos sociales de la liturgia religiosa: “the extension of greater wealth and leisure to the middle class brought about a change in the constitution and behaviour of the audiences as well as a revolutionary alteration in the organization of theatrical entertainment. Theatregoing became a social event to be indulged in with much the same ceremony as churchgoing. Dress was all-important. Normally evening dress was expected in the stalls and dress circle. Family parties and reunions were celebrated by a visit to the theatre. Refreshments were served in the intervals. The advance of the dinner hour in polite society to 7 o’clock necessitated the abandonment of the old multiple fare offered by the theatres. Instead of performances starting at 6.30 and continuing to midnight, offering a farce, a 8 tragedy or a comedy and concluding with a pantomime or afterpiece, the new patrons came to the theatre at 8 o’clock and were content to see a single play, or at most a play and a curtain-raiser. Matinéés too were introduced to cater for a more leisured audience”. In Michael R. Booth *et alii. The Revels History of Drama in English. Op. Cit. Vol.VII, “1880 to the Present Day”*. P. 7.

¹⁹⁸ Con el fin de no detallar todas y cada una de las novedades insertadas en el espacio teatral, convertido ahora en un ceremonial, reproducimos a continuación algunos de los elementos introducidos con el fin de regenerar el espacio-reclamo de acuerdo con el nuevo público al que iba destinado: “Orchestra stalls, upholstered in velvet or plush, extended backwards to accommodate a public paying 10s. or 11 for a seat. The pit, now accommodated in the rear of the stalls, acquired backs to its benches. New named were introduced to match the increasing wealth and grading of middle-class and lower-middle-class groupings. The new Her Majesty’s Theatre, opened in 1897, was divided into orchestra stalls, pit stalls and pit. The first floor was devoted to dress circle and family circle; the second floor consisted of the upper circle, amphitheatre and gallery. Foyers, saloons, smoking rooms and buffets were added to the front of the house and lavishly decorated in various historical styles. Boxes were draped with hangings of red, blue, or yellow plush. Vases, medallions, frescoes and caryatids embellished the fronts of boxes and circles.” El barroquismo trasciende el exterior de la sala para adueñarse del escenario mismo bajo un aura de

una democratización de la educación, por una mayor participación del estado en la economía, y por el advenimiento de las clases más desfavorecidas a los puestos de poder bien a través de la proliferación de sindicatos, bien a través de la reivindicación y posterior concesión del derecho a voto femenino, los últimos compases del XIX reflejan una agitación que tendrá por correlato la multiplicidad de formas artísticas que se darán cita en los escenarios.

Los manuales de *Historia Literaria del Teatro* coinciden en señalar, tras una supuesta experiencia decadente que enmarca la producción dramática desde principios hasta el último cuarto del XIX, un renacimiento de la escena británica a partir de esta fecha:

The period 1880-1890 marks the birth of the theatre of the twentieth century as a social and literary force. Between those years most of the seeds were sown that were later to blossom into the ideological ferment of Edwardian drama, and radical changes came about in the organization of the theatre as well as in the constitution and behaviour of its audiences. The theatre became fashionable, its artists respectable; the breach between stage and literature was healed; production and design took on an organized shape; and new acting styles were adopted.¹⁹⁹

Con todo, ¿podemos afirmar que este renacer no pudiera ser percibido ya en el teatro de las décadas anteriores, o lo que es lo mismo, es tal la decadencia que la crítica se afana en señalar en el teatro de mediados del XIX? Los datos expuestos en los apartados precedentes tienen por objetivo revisar el concepto de declive cuestionando los parámetros sobre los que se funda. ¿Hasta qué punto un teatro en decadencia conoce la efervescencia de géneros, autores y obras como las que hemos mencionado? La

verosimilitud: “On the stage itself greater taste and verisimilitude complemented the refinement and material wellbeing of the audience. Real drawing rooms, furnished and upholstered by interior decorators, offered models for the ideal home. Women’s dresses executed by leading couturiers, men’s clothes tailored by Bond Street, provided fashion plates for the well-dressed citizen. Acting styles followed the new mode for the ‘gentleman actor’ popularised by the Bancrofts and Alexander. Meanwhile, the neo-romantic staging of historical drama reached peaks of spectacular realism to match the popular academic style of Alma-Tadema.” *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.* P. 3.

mayoría de los autores, como hemos visto, consideran que las fórmulas más arcaicas habían perdido el favor del público, a pesar de no haber caído en desuso y seguir siendo puestas en escena aún contando con numerosos géneros capaces de sustituirlas. Mientras que la alta comedia resultaba un género aburrido en manos de la mayoría de autores; que la comedia sentimental había sido absorbida por el melodrama, bien realista, bien inverosímil; que las *burlesques* y las farsas componían la cartelera de todos los teatros, y que todo intento de teatro comprometido no resultaba más que una mera tentativa reducida a un teatro puramente conversacional, numerosos críticos sostienen el empobrecimiento del panorama teatral, pero rara vez en la historia de la literatura dramática hemos podido asistir a una mayor efervescencia y multiplicidad de formas dramáticas combinadas en un mismo tiempo y espacio. Combinación que no denota sino, en primer lugar, la actualidad del género teatral, hoy claramente en desuso si lo comparamos con la escasa inquietud de los autores contemporáneos; y, en segundo lugar, la incesante búsqueda de nuevas formas con el fin de dar respuesta a la voraz sensibilidad del espectador. Con respecto a éste último factor, la afluencia de público, ¿Acaso ésta no manifiesta, al margen de la indiscutible reserva relativa al gusto y calidad de las obras, el atractivo innegable del género que contrasta con la crisis actual del teatro, debida esencialmente a la escasez de afluencia por parte de los espectadores, a pesar de la supuesta efervescencia de montajes de calidad? ¿En qué medida la continua concienciación por parte de los actores, autores y directores de las salas por mejorar el espacio físico de manera a integrarlo dentro del espacio de la representación no evidencia ya una preocupación por el arte dramático, un síntoma de mejoría frente a las claves con las que comenzaba el siglo, ancladas todavía en los presupuestos del teatro isabelino? ¿La disociación entre literatura y arte dramático, no es una ilustración de la incipiente concepción del teatro como espectáculo antes que como texto redactado, tendencia subrayada durante las últimas décadas de nuestro siglo por semiólogos y críticos teatrales como Anne Ubersfeld?²⁰⁰ ¿La presencia del teatro francés, bien a

²⁰⁰ Cf. A. Ubersfeld, *Le roi et le bouffon*, Paris, Corti, 1974 ; *L'objet théâtral*, Paris, C.N.D.P., 1978 ; A. Ubersfeld, et G. Banu, *L'espace théâtral*, Paris, C.N.D.P., 1979 ; *Lire le Théâtre*, Paris, Éd. Sociales, 1981 ; *L'École du Spectateur*, Paris, Éd. Sociales, 1982.

través de plagios como de adaptaciones, acaso no sirvió, como veremos más adelante, de ejercicio para la adquisición de nuevas técnicas dramáticas de las que resultarían más tarde las dramaturgias de aquellos autores mayores como Grundy, Pinero, Jones o Wilde? ¿La progresiva legislación a favor de la propiedad intelectual, el paulatino afianzamiento social y económico del autor dramático, la mejora en la condición del actor, no son sino muestras evidentes de un género que si bien sometido a las redes de la industrialización ha sabido sacar partido de las mismas metamorfoseando sus bases y adaptándose dinámicamente a su tiempo? Todas estas preguntas obligan a revisar los códigos que han enjuiciado el teatro como un género supuestamente en decadencia a lo largo del XIX, un periodo precisamente testigo de su evolución hacia los parámetros que lo configuran en la actualidad. Conviene por lo tanto no sólo relativizar las manifestaciones de ese supuesto declive dramático inglés del XIX, sino también las proyecciones de su renacimiento, pues éste no es más que el resultado de la evolución natural de la “decadencia” anterior, la tendencia orgánica hacia su perfeccionamiento, que confirma su carácter dinámico y su adaptabilidad.

Si bien los artículos sobre “The theatrical revival” se codeaban semanalmente en la prensa con los que denunciaban “The dramatic decadence”, junto al eminente crítico teatral William Archer, Beerbohm Tree fue uno de los pocos en realizar un diagnóstico optimista del arte dramático en función del éxito de público y de la labor llevada a cabo por los tan denostados actores-directores:

we are told that the drama is moribund. We are told that enthusiasm is dead, and artistic enterprise an affair of £ (...) I am so bold as to contend that there was never a time when our art exercised a greater sway over the public; there never was a time when literature devoted itself with greater zeal to its discussion; there never was a time of greater artistic striving than the present. And I am yet bolder in affirming that the best work which has been done for our art in the past has been done by men in my own position. (...) Among such names are those of William Charles Macready, Charles Kean, Henry Irving Bancroft, and John Hare. And I am still so bold as to predict that the examples set by

*De declive al renacimiento:
Evolución genérica y formal del teatro inglés en el siglo XIX*

these men will be followed by their successors in art (...) But I maintain that it is a fallacy to suppose that those eternal conditions which have governed art can be upset, any more than can those which have governed nature.²⁰¹

La novedad del planteamiento de Tree radica en el dinamismo que entiende inherente al arte dramático. En tanto que entidad cambiante, sujeta obligatoriamente a las metamorfosis de un público a quien va destinada la representación, el riesgo reside en la tendencia al anclaje en los estereotipos que funcionaron en el pasado, sin pretender aplicar un espíritu reformista en consonancia con la nueva sensibilidad del público. William Archer, en un artículo de título ya sugerente, “Are we advancing?”, planteaba algunas de las cuestiones enunciadas más arriba resolviendo positivamente todas y cada una de ellas. El debate surgido en torno a la finalidad del arte dramático, la tendencia moralizante y educativa frente a la más sencilla diversión y entretenimiento, las incesantes críticas retrógradas que trataban de devolver, cuando no enterrar, las nuevas fórmulas dramáticas en los grandes arquetipos isabelinos revividos bajo el nuevo “Neo-Shakespeareanism”²⁰², planteaban la noción de *progreso*, noción que había de ser revisada por cuanto la evolución no siempre era, de acuerdo con ciertos críticos, sinónimo de mejora o de progresión, sino que a menudo era interpretada como involución cuando no una pura regresión. Frente al *establishment* crítico, Archer sugiere que la mera atención que requiere el género —que incluso ha conseguido privar de su abultada audiencia a la ópera italiana, atraer la atención y la opinión de todos los periódicos y equipararse en el interés de las clases más elevadas, al mundo de la moda-, y el debate surgido en torno a él, ya es síntoma de mejoría y no de negligencia: “where there is life there is hope; and when the better minds of a nation are occupying themselves sympathetically with the drama of the day, I think we may take it as a sign of more or less healthy vitality”²⁰³. Otros síntomas pueden asociarse a ese *revival*. Al principio de este estudio citábamos la afirmación de Pollock, que sostenía que la

²⁰¹ Herbert Beerbohm Tree. *Some interesting fallacies of the modern stage. An address delivered to the playgoers' club at St. James's Hall, on Sunday, 6th December 1891*. London. William Heinemann. 1892. Pp.34-36.

²⁰² William Archer. *About the Theatre. Op. Cit.* P. 2.

²⁰³ *Ibid.* P.3.

inclinación del público por géneros como la farsa del tipo *Betsy Baker*, *The Area Belle*, *The Kiss in the Dark*, o *The Boots at the Swan*²⁰⁴ resultaba del declive de los acontecimientos políticos exteriores –argumento no tan descabellado como podría ser juzgado en un primer momento: Alardyce Nicoll considera de manera similar que la decadencia del teatro inglés resulta del bajo nivel de su público, y que su renacimiento únicamente podría ser llevado a cabo con la regeneración del mismo²⁰⁵-, sería interesante señalar, como apunta Archer, una fecha dorada en que el público no se hubiera volcado hacia ese género, y por lo tanto coincidiera con el esplendor de la política extranjera británica. Archer desmitifica el procedimiento inductivo y carente de cualquier rigor científico afirmando el gusto del público por tal género independientemente del curso de la política exterior del imperio y, aún más, señalando dos grandes hitos dramáticos ingleses en el estreno de dos farsas clave para la evolución del género cómico: *The Pink Dominoes*²⁰⁶ y *Our Boys*²⁰⁷:

²⁰⁴ Las cuatro obras citadas son representativas del género de la farsa inglesa de la segunda mitad del siglo. *Betsy Baker; or, too attentive by half*, escrita por J. Madison Morton, se estrenó en noviembre de 1850 en el Princess, y se repuso sucesivamente con éxito en 1853, 1856, 1857, 1861, 1880, 1883, y 1886. *The Area Belle*, escrita por William Brough y Andrew Halliday, se estrenó en el Adelphi en marzo de 1864 y obtuvo un éxito similar a la anterior, reponiéndose en el Globe y en el Olympic en 1880 y 1888, respectivamente. *The Kiss in the Dark*, fue compuesta por J.B. Buckstone, y representada por primera vez en el Haymarket en 1840, gozando del mismo éxito que las anteriores, tal y como manifiestan sus *revivals* de 1884 (Olympic) y de 18887 (Adelphi). Por último, *The Boots at the Swan*, de Charles Selby, se estrenó en el Strand en 1842, y como las tres anteriores, circuló por las carteleras de los más importantes teatros del West End durante la segunda mitad de siglo.

²⁰⁵ Según el crítico, el teatro era el resultado directo de su público, de ahí que el teatro del XIX fuera aquél que el público mereciera. Nicoll desarrolla su argumento en los siguientes términos: “No genuine comedy or tragedy could rise out of the level greyness of early Victorian society. The poor were struggling harshly in a period of industrial change; the rich were duller than they had been in the Augustan days. In other literary realms Thackeray could only sneer at the pretensions of the aristocracy, and Dickens, in dealing with the mob, had to resort to false pathos and melodramatic effect. The melodrama of the period, then, was largely dependent upon the social circumstances of the period. If the melodrama was of the oriental romantic kind, then it was an escape from the sordid; if it was realistic in tendency, it was so tied and fettered by the conventionalities of the melodramatic condition that, in spite of its realistic tone, it remained false to life. It was only when a wittier spirit arose in more aristocratic circles, and when the industrial chaos began to resolve itself, that a higher drama rose in England towards the end of the century”. Alardyce Nicoll. *A History of English Drama, 1660-1900*. Vol. IV. *Early Nineteenth Century Drama*. Op. Cit. Pp. 75-76.

²⁰⁶ Adaptación de James Alberly del original de Hennequin y Delacour, *Les Dominos Roses*, estrenada en el Criterion en marzo de 1877.

²⁰⁷ Comedia en tres actos de H. J. Byron, estrenada en el Vaudeville, en enero de 1875.

*De declive al renacimiento:
Evolución genérica y formal del teatro inglés en el siglo XIX*

Decadence or no decadence, is it certain that we are now fonder of “prolonged farces” than we were in the good old days of England’s glory, when political events, as every child can tell, marched merrily along the tune of ‘Rule Britannia’? We might go back to the stirring times of good Queen Bess and point out that the public of those days had a Gargantuan taste for farces not in three but in five acts. We might glance at the reign of Queen Anne when there were no Chamberlains (except Lord Chamberlains), and when the illustrious name of Churchill was a synonym for disinterested patriotism; and we might ask whether, in that age of “glorious victories”, there were not produced shoals of so-called comedies which we, to-day, would class alliteratively as filthy five-act farces.²⁰⁸

Archer desvincula el gusto teatral con el devenir político de la nación proponiendo, en su búsqueda de las razones que han justificado la denuncia de esa supuesta “degeneración dramática”, más que las metamorfosis del público, la evolución de la crítica, condicionada en su búsqueda de cabezas de turco de la decadencia del teatro, en una especie de conexión íntima entre la *grandeur* del país y sus escenarios. Siguiendo su razonamiento, rebate incluso el argumento del dramaturgo Grundy, que también atribuye a la farsa, género por él bien conocido dado el elevado número de adaptaciones al inglés realizadas por su pluma, la decadencia de *Thalia*. “He too” dice Archer con ironía, “has been misled by names, and has forgotten that many of the farces of to-day would have been accepted as comedies ten, or even five, years ago”²⁰⁹. Las categorías nonimales aplicadas a la taxonomía dramática se relativizan, y el optimismo del presente reevalúa los textos que antaño eran denostados.

Archer justifica las críticas a la escasa calidad teatral de las producciones nativas inglesas en torno a tres ejes claves relativos al teatro cómico: el desinterés que suscita la dramaturgia del referente teatral europeo, Victorien Sardou, cuyas obras tienden más hacia la “arqueología y la teología” que hacia los estereotipos cómicos que lo consagraron; el agotamiento de las fórmulas cómicas desarrolladas y popularizadas a través de los montajes de los Bancroft, inservibles desde su marcha del Haymarket a

²⁰⁸ William Archer. *About the Theatre. Op. Cit.* Pp.13-14.

²⁰⁹ *Ibid.* P. 15.

pesar del gran número de continuadores: “The public would accept nothing but cup-and-saucer comedy at their hands, and yet it had lost all genuine appetite for cup-and-saucer comedy. In vain they poured fresh water on the old tea-leaves and handed round the beverage in more and more exquisite porcelain; at each brew it was found more vapid”²¹⁰; y en tercer lugar, y como consecuencia del paulatino abandono de los teatros cómicos, el ascenso del melodrama más realista de la mano de autores como Sims, Pettitt, Buchanan o Harris, representado en el Adelphi, el Drury Lane o el Princess’s.

Curiosamente, la decadencia del teatro inglés, al igual que su renacimiento, está asociado al género cómico. Conviene señalar este detalle por cuanto el género cómico, en sus múltiples vertientes –alta comedia, *vaudeville*, farsa, etc.- siempre despreciado en comparación con la tragedia, sitúa sin embargo el parámetro para calibrar la calidad dramática de una nación. Probablemente porque la tragedia, en la medida en que fue un género reservado para un público excesivamente heterogéneo y por consiguiente, menos sometido a los vaivenes de la sensibilidad, o sencillamente porque los géneros cómicos, por cuanto son considerados “menores” y carentes de la gravedad y altura de la tragedia, tal y como afirmaba Wilde, son más aptos a la revolución formal y a la inserción de nuevas propuestas estructurales y temáticas: “burlesque and farcical comedy, the two most popular forms, are distinct forms of art. Delightful work may be produced under burlesque and farcical conditions, and in work of this kind the artist in England is allowed a very great freedom.”²¹¹. En este sentido, los géneros cómicos, independientemente de su naturaleza, son los indicadores más fiables de las innovaciones y tendencias alternativas del teatro británico del XIX. Así, el termómetro teatral recae sobre el amplio y confuso término *comedy*. Archer considera que el género, en su producción nativa, está definitivamente muerto: “comedy, middle-class comedy, heart-and-coronet comedy, milk-and-moonshine comedy, baronet-and-butterman comedy, in short, original English comedy as licensed by the Lord Chamberlain and

²¹⁰ *Ibid.* P. 16.

²¹¹ *The Soul of Man Under Socialism*. P. 909. Todas las referencias de las obras de Oscar Wilde remiten a la edición *Collected Works of Oscar Wilde*. Ware. Wordsworth Editions. 1997.

supplied to Mr. Gilbert's "young lady of fifteen", is as dead as Aristophanes"²¹². Con todo, lejos de adoptar una postura pesimista cree en la evolución de las formas hacia obras en las que el sentimiento cómico no aparece revestido bajo una supuesta tendencia hacia la observación social derivada de un moralismo didáctico. Piezas como *In Chancery*, *The Magistrate*, *The Snowball* o *The Great Pink Pearl*²¹³, por otro lado de indudable impronta francesa en su composición, suponen un considerable avance con respecto a la comedia de salón inglesa, aún con el riesgo de reivindicar un género más cercano a la farsa.

Siguiendo con la comedia, Thorndyke, describiendo un panorama teatral cómico dominado por la mediocridad, en el que ni tan siquiera farsas del renombre de *Box and Cox* surtían ya efecto entre el público, ni las obras de Boucicault, Robertson o de sus continuadores merecían ser repuestas en cartel, destaca el renacimiento del género en su totalidad a partir de la dramaturgia de W.S.Gilbert –favorecido por el escaso éxito de géneros como la ópera-bufo y la *burlesque*–, citando particularmente sus *librettos* para óperas, que lo consagran como el principal artífice del renacimiento del género y precursor de los cuatro grandes dramaturgos de la última década del siglo, Wilde, Jones, Shaw y Pinero. Archer reconoce la labor de Gilbert por cuanto indujo al fracaso de géneros como la *opéra-bouffe* y el *burlesque*: "the victory of Gilbertian extravaganza over opera-bouffe as adapted for the London market, is the victory of literary and musical grace and humour over rampant vulgarity and meretricious jingle"²¹⁴. Thorndyke refuerza el peso del libretista en la regeneración del teatro cómico, apuntando las líneas de influencia que ejerció sobre otros autores mayores posteriores: "Gilbert, moreover, was a stylist, a master of verbal device and invention, and his example did much to evoke literary effort from subsequent writers of comedy. Though it was hopeless to compete with him in his particular manner, his success opened new

²¹² William Archer. *About the Theatre. Op. Cit.* P. 17.

²¹³ *In Chancery*, estrenada en el Gaiety en diciembre de 1884, y *The Magistrate*, estrenada en el Court en marzo de 1885, fueron escritas por Arthur Wing Pinero. *The Great Pink Pearl*, se estrenó en el Olympic ese mismo año, y fue escrita por C. Carton en colaboración con Cecil Raleigh. *The Snowball* se representó por primera vez en el Globe, en marzo de 1887, y fue compuesta por Sydney Grundy.

²¹⁴ William Archer. *About the Theatre. Op. Cit.* P. 21.

vistas of gaiety and mockery which were soon being ventured upon by Oscar Wilde and Bernard Shaw”²¹⁵.

Este despertar del espíritu cómico más puro constituye uno de los principales signos del nacimiento de una nueva era dramática Europea, al que se suma, a partir una vez más de la influencia foránea, las aportaciones más comprometidas de Ibsen y del *Théâtre Libre* fundado en 1887 por André Antoine en París -al que seguiría dos años más tarde el *Freie Bühne* de Berlín y en 1891, el *Independent Theatre* de Londres-, bastiones todos ellos representativos de las denuncias, en mayor o menor clave cómica, de las obras de Sudermann en Alemania, Maëterlinck y de Brioux en Francia, y Shaw y Wilde en Inglaterra²¹⁶. Aunque derivados de las dramaturgias preconstruidas del artificio francés de la *pièce-bien-faite* y del melodrama, estos autores –con la excepción más clara de Oscar Wilde- rompen con la tradición comercial imperante en los teatros oficiales a favor de la inserción de nuevas fórmulas expresivas y variaciones escénicas, con el fin de revitalizar la imagen dramática, creando un vínculo claro con las nuevas vías abiertas en la lírica y en la renovación de la imagen poética anquilosada. El denominador común que los une, por amplio que sea, es descubrir un nuevo lenguaje teatral, fundado no ya en los arquetipos románticos sino en la naturalidad del diálogo, en la observación directa y en la reproducción de las problemáticas más acuciantes del momento.

No obstante, no es menos cierto que a pesar de la experimentación, los escenarios mantienen las adaptaciones francesas y los éxitos teatrales propios de la era Tom Robertson. El panorama resulta complejo por cuanto las dos últimas décadas del XIX aglutinan la evolución de todo el arte dramático del XIX en Inglaterra y su interacción con el resto de Europa, donde experimentación y tradición coexisten

²¹⁵ Ashley H. Thorndyke. *Op. Cit.* P. 560.

²¹⁶ Sería difícil citar y resumir aquí los nombres de todos aquellos que, en el marco de los escenarios europeos, contribuyeron en el desarrollo de un nuevo teatro desvinculado de la tradición más arcaizante, experimental y comprometido con su tiempo. Conviene señalar en este sentido los nombres de Otto Brahm en Alemania, Stanislavsky y Nemirovitch-Danchenko en Moscú, J.T.Grein en Inglaterra, Strindberg, Hauptmann, o Becque entre otros muchos.

derivando menos en un conflicto expresivo que en nuevas formas que se mantendrán a lo largo de todo el siglo siguiente, consagrando la reunión del binomio literatura y arte dramático escindido desde principios de la era victoriana:

Symbolism in the plays of Maeterlinck and of Ibsen himself was soon in conflict with a Zolaesque naturalism, and the technical innovations of Ibsen were succeeded by all kinds of experiments. Though the movement began, as literary movements often do, by oppositions to the practices of the day and by proclamation of a 'return to nature', it has widened its scope without losing its energy and has succeeded in bringing literature again to the theatre and in making the drama a potent factor in modern life.²¹⁷

La experimentación formal que representan todas estas tendencias, si bien ligeramente aplicadas por los principales autores británicos del *revival*, ciertamente acuñaran su presencia en la temática esgrimida desde ese momento. Así, en la combinación de la tradicional *comedy*, cuyos frágiles vestigios han dejado paso a farsas, vodeviles y otros géneros, junto a la *problem play*, a su vez influenciada por la *pièce-à-thèse*, el teatro inglés conseguirá desprenderse finalmente de las convenciones del romanticismo redescubriendo un nuevo lenguaje dramático mezcla de cinismo, *wit*, y crítica social más cercano a la *restoration comedy* del XVII que al teatro de los últimos cien años. En palabras de Winton Tolles, la segunda mitad del XIX resulta esencial en el desarrollo del teatro británico a partir de la influencia del teatro francés aplicada al contexto británico: "A new technique of plot construction, learned from the French theatre, had been adapted to native material."²¹⁸ El teatro de los años venideros habría de ser pues un resultado de la conjugación de los elementos cómicos y trágicos esbozados a lo largo de

²¹⁷ Ahley H. Thorndyke. *Op. Cit.* P. 562.. Es este resurgir de una finalidad literaria del teatro, de su sentido teleológico lo que induce a numerosos críticos a apostar por su regeneración. Así, coincidiendo con Thorndyke, Russell Jackson confirma el carácter positivo de un teatro volcado con un compromiso intelectual: "Perhaps some of my remarks would be more applicable to the theatre of ten or twenty years ago. In quite recent days it may be gratefully acknowledged that in London at least a new spirit is kindling our audiences, and a new strong desire is openly expressed that the modern drama should take its rightful position as a national art in definite relation with literature and the other arts, with an acknowledged intellectual status and declared intellectual and artistic aims. The piercing light of science has been sprung upon us behind the scenes, and our worn-out old apparatus of theatrical effect and situation looks half-ghastly and half-trumpery in that cruel beam." *Op. Cit.* Pp. 346-347

²¹⁸ Winton Tolles. *Op. Cit.* P. 3.

todo el siglo, sometidos al prisma de la cotidianeidad, y combinando artisticidad, provocación y entretenimiento, sustantivos que pueden perfectamente colegirse de cualquier pieza de Wilde.

11. EL MODELO FRANCÉS.

William Archer, al diagnosticar la muerte de la comedia original británica, apuntaba una serie de obras que suponían la continuación del género a partir de parámetros innovadores desarraigados de la tradición de la *cup-and-saucer comedy*, celebrando la irrupción escénica de piezas como *In Chancery*, *The Magistrate*, *The Snowball*, o *The Great Pink Pearl*. Resulta curioso constatar que todas las obras citadas por el crítico poseen un nexo con la comedia francesa del momento, evidente a través de los paralelismos entre personajes o situaciones, patentes sobre todo en el caso de Pinero y de Grundy²¹⁹.

En muy raras ocasiones la crítica dramática británica se desmarcaría de los posicionamientos más conservadores destinados a salvaguardar el teatro nativo de la supuesta amenaza del exterior. En este sentido, los escritos de William Archer ejercen de clave de arco obligatoria en el estudio de la introducción del teatro francés en los escenarios ingleses. Entre los críticos pioneros que erigieron sus voces siguiendo los postulados del crítico, hallamos igualmente al actor y director Herbert Beerbohm Tree, que como Archer, reconoce el papel jugado por las dramaturgias francesas en la confección de un nuevo teatro inglés, afirmando ‘Far be it from me to depreciate the admirable influence which the exploitation of foreign works has exercised, and will

²¹⁹ Cf.Z.M.Raafat. *The Influence of Scribe and Sardou upon British Playwrights, with particular reference to Pinero, Jones and Wilde*. PhD. Dissertation. University of London. 1970.

continue to exercise, over our own theatre.”²²⁰ Conviene por lo tanto rastrear los orígenes de este pensamiento marginal de apoyo a la introducción de las obras francesas en Gran Bretaña con el fin de señalar el modelo francés como uno de los principales motores de regeneración del teatro británico de finales de siglo. Motores que no habrían de limitarse a influencias intratextuales, tales y como veremos en los capítulos siguientes, sino que además se extendían al resto de los aspectos de la representación teatral, tal y como la interpretación, la puesta en escena, la temática, el papel del director, etc. Así, el hecho teatral en Francia se erigía para su homólogo inglés en tanto que un ejemplo a seguir en la medida en que representaba un teatro progresista, origen de la revolución dramática operada en las salas inglesas a partir de la exportación de sus autores y compañías, menos censurado por las instituciones que lo garantizaban, fomentado desde el gobierno mediante subvenciones; en resumen, una proyección de lo que había de convertirse idealmente el teatro británico, y frente al cual la inmensa mayoría de críticos coincidían al señalar la pobreza del arte dramático inglés, relativizando los avances en el género a partir del último cuarto de siglo. Así, Booth no duda en cuestionar los síntomas del *revival* inglés del 1890, sosteniendo que “the literary and social significance the dramatic fare offered was poor in comparison with that of the Continent”²²¹ y muy similar es la opinión del dramaturgo Edward Fitzball que resume en unas pocas líneas la inferioridad dramática inglesa en comparación con sus homólogos franceses:

There are many great dramatic writers; but, in common parlance, what is the use of a hat, with no head to put it on? Not that I am going to quarrel with my country –I am too thorough-bred an Englishman for that. But I cannot think that we are a truly dramatic nation, especially when compared with France. One would scarcely believe it possible that the humblest theatre should be open a single night in this vast metropolis without being crowded to the ceiling. Yet how frequently do we witness empty benches to

²²⁰ Herbert Beerbohm Tree. *Some interesting fallacies of the modern stage. An address delivered to the playgoers' club at St. James's Hall, on Sunday, 6th December 1891*. London. William Heinemann. 1892. P.27.

²²¹ Michael R. Booth, *et alii*. *The Revels History of Drama in English*. Vol. VII , “1880 to the Present Day”. P. 4.

meritorious things? The insolvency of managers is an every day drama. Even those who contrive to weather the storm, the reader would be amazed to learn how occasionally low their receipts are; and the classic worshipper of legitimacy might shrink back with horror to learn that more than one modern manager looks as much forward to his Christmas pantomime, as the farmer to his golden harvest, to pay legitimate losses –the blights and hail storms of the early season. I know that one of our greatest lessees, now retired from the stage, during his management at Drury Lane, brought out a magnificent tragedy, exquisitely acted, by which he lost upwards of two thousand pounds; and this ruinous outpouring was only stopped by the production of a musical piece, in which the effect of the ebbing and flowing of the sea created a vast sensation.²²²

Excesiva subordinación al director de la sala, a la supervivencia de la obra sobre las tablas, al juicio de un público más volcado hacia el vago efectismo que hacia la “conceptualidad” de las piezas, tales son los argumentos esgrimidos por Fitzball para calibrar la inferioridad dramática británica en comparación con su contrapartida francesa, que progresivamente mejoraría en la opinión crítica, a medida que el teatro inglés, como el resto de los teatros europeos, impulsado por la evolución dramática parisina, adquiriera la importancia y grado de desarrollo que en la capital francesa. Luego, enmarcándolos dentro del desarrollo global del teatro europeo, impulsado y liderado por el teatro francés, los síntomas de la regeneración del escenario londinense no son más que un tímido reflejo de cuanto acontece en el resto de Europa, y que progresivamente se instaurará, a instancia y petición de los críticos y dramaturgos más aperturistas, en la escena inglesa. Así, si como veremos más tarde, el teatro francés filtrado en los escenarios ingleses a través de los plagios y de las adaptaciones, es siempre objeto de un prejuicio poco favorable por cuanto supone una mutilación al genio creativo autóctono, el *revival* dramático se opera fundamentalmente en torno al reconocimiento de la creatividad francesa asimilada en las claves dramáticas de los autores más inminentes ingleses. En el prefacio a su obra *Saints and Sinners*, Henry Arthur Jones reivindicaba la literariedad de los autores dramáticos franceses –tan cuestionada a través de la sistematización compositiva de la *pièce bien-faite*- y no dudaba en definir a la dramaturgia francesa como el ejemplo a seguir por parte de sus

²²² Edward Fitzball. *Op. Cit.* Pp.363-364.

homólogos británicos, recuperando así el debate entre literatura y dramaticidad, superado en el caso francés:

The French drama has been operative intellectually and has commanded the respect of the civilized world because its authors have been men of letters, and because their works have always been available and recognizable as pieces of literature. There has been a definite literary standard below which it was impossible for any French dramatist of standing to sink. In England there has been no literary standard, and no ready means of marking the literary and intellectual position of the modern drama. The most amazing masterpieces of artificiality, extravagance, and theatricality have been rapturously received by the great British multitude without ever being examined as works of literature or studies of life. Every great literary critic of the age has contemptuously ignored it. If any little flame of authentic literary fire has arisen, it has quickly flickered out in the inane air. Perhaps the most accurate idea of the literary status of the modern drama can be gained from the style and form of presentation of those plays which for necessary business theatrical purposes it is considered advisable to print. Nothing could better express the frank contempt of the English theatre for English literature.²²³

El argumento de Jones constituye una novedad por cuanto defiende el estilo como paradigma de valoración de ciertos autores franceses como Scribe o Sardou, acusados de carecer de él, y de fomentar en contraposición sus dotes puramente dramáticas. Esta nueva interpretación merece ser analizada detenidamente dado que ilustra el desplazamiento de la crítica hacia una observación más positiva del fenómeno francófilo en Gran Bretaña, más aún habida cuenta de las severas críticas lanzadas contra el mismo desde todos los sectores de opinión a lo largo del siglo. Consideramos sin embargo que la revalorización del teatro francés responde menos a una nueva perspectiva de sus autores que a una comprobación de su superioridad para con el resto de los elementos que conforman el hecho teatral. La vigencia de estos, su imposición, su trascendencia y demostrado éxito en el resto de los escenarios europeos, avalan la trayectoria de un teatro convertido a finales del XIX en el paradigma dramático

²²³ Henry Arthur Jones. "Preface to *Saints and Sinners*". In *The Renaissance of the English Drama*. *Op. Cit.* P. 312.

internacional. Apuntaremos a continuación las claves dramáticas de su éxito señalando, sin embargo, su existencia desde décadas anteriores en Gran Bretaña, con el fin de demostrar que su rehabilitación responde tanto a la comprobación de su éxito como a la asimilación de las mismas y posterior evolución personal por parte de los diferentes autores emanados de ellas.

La superioridad del teatro parisino sobre el escenario londinense constituyó a lo largo del XIX una realidad que no pudo sino ser finalmente reconocida por la crítica y los autores que se vieron afectados por la avalancha de obras adaptadas, traducidas o copiadas del francés en detrimento de la producción nativa. Como afirma Thorndyke, París constituía el epicentro dramático mundial²²⁴. La calidad del teatro francés era infinitamente superior no sólo físicamente –comodidad, visibilidad, adaptabilidad para todo tipo de producciones, etc.- sino también, en lo concerniente a las obras representadas –los melodramas, *vaudevilles*, operetas, dramas eran prácticamente las mismas que aquellas puestas en escena en Londres –pues salvo raras excepciones, los escenarios ingleses se nutrían bien de obras francesas, bien de autores que reescribían piezas francesas anglizadas, o reformuladas- pero, en la medida en que no estaban sometidas al filtro de la adaptación y de la censura británica, resultaban superiores en sus contenidos y en su recepción-, y en lo relativo a la crítica dramática, mucho más aperturista y versátil, que las enjuiciaba. También, en cuanto al número de autores de calidad, los críticos teatrales ingleses manifestaban su inferioridad en comparación con el país vecino. Archer lamentaba la escasa fertilidad de su época diciendo “they [the French] have five or six men who can do tolerable dramatic work, of one sort or another, for every one of ours; and their good men are not tempted to waste their time and talent on adaptations from the English”²²⁵. Evidentemente, a mayor número de autores originales, no sometidos a los dictámenes de la adaptación, mayor probabilidad de excelencia dramática: “whatever be the reason, the gift of mapping out a story to suit the stage, and telling it in passable dialogue, is far more there than here; and the greater

²²⁴ Ashley H. Thorndyke. *Op. Cit.* P. 512.

²²⁵ William Archer. *Study & Stage. A Year-Book of Criticism.* London. Grant Richards. 1899. P. 37.

the amount of talent, the greater the probability of genius”²²⁶. La conclusión, a partir de estos datos, es obvia: “there is no denying that, on the whole, the French drama is in a much more satisfactory and promising condition than ours”²²⁷.

La referencialidad del modelo francés, su erección en tanto que paradigma clave de la evolución inglesa, queda patente en palabras de William Archer al pretender revitalizar la crítica dramática británica a partir de la revista literaria parisina más en boga durante el último cuarto de siglo, la *Revue des Deux Mondes*. El crítico inglés, aún consciente de la inferioridad del pensamiento británico -más sometido a elementos externos a la pieza en sí, como presiones de índole moral-, vislumbra ciertos síntomas del renacimiento teatral en este último, en la medida en que dos grandes revistas literarias del momento, *Punch* y *The Saturday Review*, focalizan su atención prioritariamente en el hecho teatral, asumiendo además –y asemejándose en esta actitud a la revista francesa-, una función social orientativa del público, de profundo calado en la opinión de éste:

Before long, perhaps, we shall have some English review imitating the *Revue des Deux Mondes*, and chronicling, issue by issue, the important events of the stage. Already the two most widely read of weekly papers –*Punch* and the *Saturday Review*- may almost be called theatrical journals, so minute is the attention they devote to dramatic doings. There cannot be a more convincing proof of the growth of public interest in the theatre²²⁸.

La difusión en la prensa escrita del arte dramático, su comercialización no sólo desde los escenarios sino también desde la perspectiva crítica, y el éxito de ésta última entre el público refleja un interés creciente en el espectador medio hacia el teatro que desborda el mero consumo inmediato de la pieza. La lectura de prensa dramática constata su motivación más allá de lo sensual de la representación, alcanzando parámetros más estéticos y su compromiso con el hecho teatral en sí. De ahí que Archer deduzca el

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ William Archer. *About the Theatre. Op. Cit.* Pp. 7-8.

renacimiento teatral inglés sobre la base del éxito e influencia de la crítica entre el público, éxito que el mordaz crítico Francisque Sarcey a través de la revista *Temps* venía disfrutando desde hacía tiempo en los escenarios parisinos.

Además, la superioridad del referente francés afectaba también al mismo dramaturgo. En París, el estatus social del autor dramático gozaba ya de toda una serie de ventajas que tardarían en implantarse en el contexto inglés. Tras la reorganización realizada por Scribe de la Sociedad de Autores Dramáticos, los dramaturgos pudieron disfrutar de un sistema retributivo ajustado al éxito de sus obras entre el público, convirtiéndose el hecho teatral no sólo en una actividad artística excelentemente remunerada sino también en un salvoconducto garantizado para alcanzar el éxito social y literario, permitiéndoles la entrada en la Académie, y con ello su consagración dramática.

En cuanto a la producción teatral, los escenarios parisinos proyectaban ya las claves que terminarían afianzándose en las salas británicas. Por un lado, el intrusismo del actor-director o del director de la sala en la obra escrita, no se daba en los teatros parisinos. La obra montada era así el resultado íntegro de la pieza concebida por el autor. Esto evidenciaba no sólo la posición jerárquica, la primacía del autor dramático frente al resto de las figuras que llevan a cabo el montaje, sino también la aptitud del dramaturgo tanto para concebir literariamente la obra, cuanto para visualizar y dirigir si es preciso su puesta en escena, revelando con ello sus dotes dramáticas y aunando el divorcio al que nos referíamos anteriormente en Gran Bretaña, entre literatura y dramaticidad. Archer se refiere a las limitaciones del director con respecto al autor dramático, aplicando imaginariamente el intrusismo del actor y director Barrett a obras de un autor de la talla de Sardou:

Other authors put themselves in the hands of their actor-managers, by reason of their lack of what may be called authoritative dramatic instinct, and of the organizing genius required for good stage-management. In France it is otherwise. What would Victorien Sardou say to Mr. Barrett's claim to collaborate with him? –for nothing less than

*De declive al renacimiento:
Evolución genérica y formal del teatro inglés en el siglo XIX*

collaboration is implied in this refusal ‘to accept a play absolutely as it is written, and subject only to the author’s emendations’. When Sardou writes a play he sees every scene, every grouping, every gesture in his mind’s eye; and he comes down to the theatre with the will and the power, to have his conceptions carried out to the letter. His actors pay him willing obedience, for they recognize in him the master, and it is in human nature to accept the dictates of consummate knowledge and faculty. Sardou, as we all know, is not above cutting a part to the measure of an actor or actress; on the contrary, in writing an important part he has always in his mind’s eye the idea of the artist to whom he means to confide it. Nor, as we are given to understand, does he refuse to accept suggestions at rehearsal, and still less to modify or exercise what his own judgment tells him to be ineffective or superfluous. But he has an absolute veto upon any change; every emendation must receive his sanction, and is strictly ‘the author’s emendation’.²²⁹

En una línea similar, y refiriéndose con alabanzas al director de escena John Wilmot, Edward Fitzball sugiere el intrusismo natural del *actor-manager* en el texto del autor, a pesar de vislumbrar ciertas esperanzas de regeneración en la profesión inglesa. Como en el caso anterior citado por Archer, la referencia al teatro francés es igualmente reveladora: “of all the prompters and stage directors in my time, he was the truest to an author – a rare qualification, for they are all too fond, the very best of them, of ascribing the merits of any piece to their own getting up, seldom allowing the poor devil of an author to venture an opinion on the best way of producing his own work. Here, again, the French are ages before us. But things are not so ferocious in this respect as they were formerly in England.”²³⁰

La diferencia reside en la visualización. De acuerdo con estos críticos, y a pesar del evidente desatino por cuanto la generalización resulta excesivamente extensiva y poco ajustada al amplio panorama teatral británico, el autor inglés sólo escribe la obra, como si se tratara de una novela. No concibe, pues, su puesta en escena, convirtiéndose en una pieza destinada a su publicación más que a su representación. A su incapacidad dramática, se añade, además, su excesiva subordinación a los designios del director de

²²⁹ *Ibid.* P. 53.

²³⁰ Edward Fitzball. *Op. Cit.* Vol.2. P. 176.

la sala para la que escribe y que lo contrata, mutilando así su creatividad. El resultado: una pieza que será modificada por el director de escena hasta el punto de convertirse éste en el verdadero autor.

All French authors have, theoretically, this power; in proportion to their skill and experience in stagecraft, they all claim and exercise it, several of them with an ability almost as consummate as Sardou's. But let the average English author (even with Mr. Barrett's consent) go to the Princess's and attempt to play the Sardou! Before half a scene was rehearsed he would be the laughing-stock of every one, from the leading-lady to the call-boy. In some cases, no doubt, from lack of faculty, in all from lack of experience, the English author is forced to content himself with being the obedient humble servant of his stage-manager, who is often the manager and his leading actor as well. He is not accustomed to conceive accurately and vividly what he wants done, and even where he has any clear conception he does not know how to explain and enforce it. Mr. Wills or Mr. Sims could more easily write another *Théodora* than put it on the stage when written; and an author of vague conceptions, with an imperfect command of the technique of the stage, necessarily tends to degenerate into a mere text-writer to a set of scenes and situations concocted on the joint-stock principle in which Mr. Wilson Barrett believes.²³¹

Por la independencia de la que disfrutaban en cada una de sus esferas, el autor y el director francés se presentan como el resultado de la evolución natural del teatro. No hemos de confundir esta autonomía creativa, sin embargo, con el inevitable advenimiento de la figura del director de escena como intérprete de la obra escrita, tal y como hemos detallado en páginas anteriores. Nos referimos aquí al conflicto real y explícito entre dos figuras esenciales de la puesta en escena que responde a desajustes jerárquicos y a incapacidades creativas, más que al filtro de la subjetividad del director de escena en su función de organizar todos los elementos que conforman la representación.

Si el autor y el director franceses se erigían como modelos para sus homólogos británicos, un tercer componente esencial de la puesta en escena, el actor, rezumaba

²³¹ William Archer. *About the Theatre. Op. Cit.* Pp.53-54.

tintes muy similares. La calidad de la interpretación de los actores franceses fue muy probablemente el hecho dramático constatado con mayor unanimidad por la crítica británica. A menudo comparados con Edmund Kean, Henry Irving, los Bancroft o los Kendall, actores como Rachel, Régnier, Plessy o el elenco de la *Comédie Française* constituyeron el modelo declamativo y actoral del siglo, tal y como veremos más adelante. Bástenos constatar aquí la afirmación realizada por Charles Dickens a propósito de Madame Plessy: “..If I could see an English actress with but one hundredth part of the nature and art of Madame Plessy , I should believe our English theatre to be in a fair way towards its regeneration....”²³²

El modelo actoral aportado por Francia sirvió de puente no sólo para la renovación de esquemas declamativos demasiado arcaizantes mediante la introducción de nuevas técnicas basadas en planteamientos de corte más naturalista. La *Comédie Française* ejerció de estandarte de un teatro nacional, representativo del estado, y financiado por medio de ayudas propiciadas por el gobierno. La ausencia de un teatro nacional de este tipo era a menudo señalada por la crítica atribuyendo a dicha carencia la mayoría de los desajustes económicos que motivaron la supuesta degeneración del teatro nativo. El dramaturgo Edward Fitzball señalaba ya en 1859 la ausencia de un espacio físico representativo del teatro nacional que ejerciera de modelo para la evolución de las artes en las salas menores. En este sentido afirmaba, “the drama is, truly, at a low ebb. She cannot well, in comparison even with her faded magificence of my early days, and that’s a negative consolation, sink lower. And why? She has not a temple –a home that she can really call her own.”²³³ En términos similares, Henry James, a partir de su experiencia en París y posteriormente en Londres, reiteró en numerosas ocasiones la inferioridad del teatro inglés debido a la inexistencia de una entidad superior que aglutinará y emblemáticamente simbolizará el Arte Dramático en Gran Bretaña. Respecto a la ilusión de un supuesto “English Stage”, más producto de

²³² In Barrie Duncan. *The St. James’s Theatre. Its strange and Complete History. 1835-1957*. London. Barrie and Rockliff. 1964. P. 62.

²³³ Edward Fitzball. *Op. Cit.* Vol. 2. P. 362-363.

las reminiscencias de un pasado teatral glorioso equivalente a los *palmy days* de Archer, que auténtica representación del teatro nacional inglés actual, James no dudó en desmitificar su pretendida existencia siempre aportando una perspectiva comparatista a partir de su exhaustivo conocimiento de los teatros europeos:

‘The English stage’ is a conception so purely intellectual, so confined to the region of theory, or reminiscence, or desire, that it eludes the most ingenious grasp. There are great many theatres in London, enjoying various degrees of credit and prosperity; but there is nothing cynical in saying that there is no such thing in existence as an English stage. The stage is a collective organism, composed of the harmonious vitality diffused through a number of individual play-houses, which are nourished by a dramatic literature native to the country, and expressing its manners and feelings, and which work together to an effective end. When it substantially exists, it is usually summed up, typified to the world, in a theatre more distinguished than the rest, in which the education of the actor has reached its highest point, and in which it is the supreme ambition of the dramatic authors of the country to see their productions represented. There is a stage in France, of which the Comédie Française is the richest expression; and we are told that there is a very honourable stage in Germany, where two or three excellent theatres –literary theatres– maintain the standard of finished and brilliant acting.²³⁴

James acierta exorcizando la ilusión de un teatro nacional unido bajo una motivación más dramática que financiera, gracias al paraguas estatal, aunque su argumento evoluciona más tarde hacia parámetros más conservadores al reivindicar la existencia de este teatro nacional bajo la antigua forma de los *patent theatres*, estudiados en capítulos anteriores, y a los que considera los homólogos de la *Comédie Française* en Gran Bretaña, obviando algunos de los efectos nefastos que supusieron para el desarrollo teatral nativo en Inglaterra²³⁵. En cualquier caso, la exigencia de un teatro nacional,

²³⁴ “The London Theatres 1880”. In Henry James. *The Scenic Art. Op. Cit.* P. 180.

²³⁵ El argumento de James resulta excesivamente conservador por cuanto considera que los *patent theatres* ejercieron de salvaguarda de la declamación e interpretación nativa, aunando además literatura y dramaticidad: “It appears to be generally conceded that there was formerly a stage in England. In the last century the English theatres went hand-in-hand with a literature which sprang substantially from the English mind itself, and which, though it has not proved of any value to posterity, ministered, for the time, to what we have called the vitality of the stage. At that time the actor’s profession was looked upon as a hill of difficulty, not to be scaled at a bound, nor trodden by every comer. His art was not thought an easy one to master, and a long probation, an apprenticeship of humility, was the portion of even the most

amparado por el estado, que preconizara el estándar dramático, instruyera al espectador, no-sometido a las voraces leyes de la oferta y de la demanda, y a imitación de la Comédie Française, constituía una opinión generalizada procedente de todos los sectores, ya fueran críticos dramáticos o los dramaturgos mismos. Bajo estos argumentos, Edward Fitzball reclamaba un teatro nacional, intuyendo que con su existencia numerosas obras antaño despreciadas debido a su escasa supervivencia sobre las tablas se mantendrían hoy en cartelera pudiendo así ser correctamente valoradas:

I did not consider our playing either the legitimate, or the illegitimate drama, except as regarded additional expense, which became more than double the second season, had anything to do with the loss of the second season. It was simply that the receipts were unequal to the outlay. And this confirmation of a practical result, must convince every mind, as well as mine, that in a proud country like England, there ought to be, as in France, a national theatre, aided by government, against loss, for the sole production of lofty , and classic dramas, where they would be witnessed by audiences, who could fully appreciate their high order of merit –too high for the general class of playgoers, who go more for amusement than for instruction. Had such a theatre existed years ago, Doctor Johnson’s *Irene*, which even then, was beyond the million, and many fine old plays, a loss to the every-day speculative manager to produce, would still be on the stage, represented by English Talmas, to the great credit of the country. The real legitimate drama, to such as prefer to all it so: the regular drama is the proper title.²³⁶

De acuerdo con la crítica, no sólo los autores y las obras serían favorecidos por el establecimiento de dicho teatro nacional. Principalmente el público resultaría el mayor beneficiario de su implantación en la medida en que compone el último elemento

promising aspirants. The two great “patented houses”, Drury Lane and Covent Garden, performed very much the same function that the Comédie Française has long been supposed to discharge (in spite of many lapses and errors) on the other side of the Channel. They protected the drama, and they had a high responsibility. They monopolized, in London, the right to play Shakespeare and the poetical repertory, and they formed the objective point of actors and authors alike. They recruited themselves from the training-school which the provincial theatres then supplied, and they rewarded merit, and consecrated reputations. All this is changed , as so many things are changed in literature and art. The conditions of production are immensely different from those of an age in which the demand for the things that make life agreeable had not become so immoderate as to create a standing quarrel”. Henry James. “The London Theatres 1880”. in *The Scenic Art. Notes on Acting and the Drama. 1872-1901*. Pp. 133-134.

²³⁶ *Ibid.* Pp.117-118.

constitutivo del hecho teatral, a la par que el aspecto esencial del mismo por cuanto se erige, con su presencia o ausencia en la sala, en juez último de la representación. Nuevamente la perspectiva comparatista de Archer entre el público inglés y francés juega en detrimento del primero. Según el crítico, París representa nuevamente el modelo a seguir, de acuerdo con el interés e importancia que posee el teatro entre los círculos intelectuales. “It would be absurd to maintain that the theatre holds as large a place in the enlightened national consciousness of England as it holds of France”²³⁷, y de manera muy similar Baker, refiriéndose al desarrollo del arte dramático en Inglaterra a partir de la caída de los *patent theatres*, afirma la imposibilidad de que un fenómeno parecido tuviera lugar “in a country like France, where the histrionic art is part of the national life”²³⁸. Con todo, a pesar de reconocer abnegadamente la inferioridad de la atmósfera literaria y artística británica, Archer no niega la existencia, a partir de la observación del público que llena el St. James’s, el Princess’s o el Lyceum, de ciertos síntomas de regeneración que permitirían atisbar un perfil intelectual similar al que hallaríamos en cualquier estreno en París.

Todos estos aspectos no son sino tímidos reflejos que desarrollaremos en el capítulo siguiente, de la imagen mitificada proyectada por los escenarios parisinos sobre la crítica y dramaturgias británicas. París se erige como modelo dramático para todos los teatros europeos, aunque su magnificencia es absorbida demasiado ávidamente por unos receptores ingleses demasiado dispuestos a encumbrar rápidamente, una vez superados los primeros prejuicios en torno a la introducción de piezas francesas en los repertorios británicos, a toda una serie de autores que curiosamente también son denostados por la crítica francesa. Francia, sus autores, sus actores, sus salas, su público, se convierte en el paradigma a seguir para el teatro británico, tal y como lo será para Wilde. Como veremos más adelante, la asimilación de las dramaturgias francesas, tanto en el caso del irlandés como, de manera inductiva, en el caso de la crítica más renovadora, se llevará a cabo quizá de manera desenfocada, es decir centrándose principalmente en los aspectos

²³⁷ William Archer. *About the Theatre. Op. Cit.* P. 9.

²³⁸ H.B. Baker. *History of the London Stage*. London. George Routledge and Sons. 1904. P. 247.

*De declive al renacimiento:
Evolución genérica y formal del teatro inglés en el siglo XIX*

más brillantes del teatro francés, aspectos que permitirán así establecer el puente con las dramaturgias inglesas más rupturistas.

CAPÍTULO 2: ***LA INFLUENCIA TEATRAL FRANCESA SOBRE LOS
ESCENARIOS INGLESES.***

2. LA INFLUENCIA TEATRAL FRANCESA SOBRE LOS ESCENARIOS INGLESES.

2.1. LA INDUSTRIA TEATRAL FRANCESA.

A finales del siglo XVIII, el estado de la cuestión teatral en Francia y Gran Bretaña no es sino pareja en la alternancia entre dos puntos de vista dramáticos: por un lado, la presentación de un espectáculo eminentemente visual, centrado en un argumento destinado a producir cierto alivio catártico en el espectador; por otro lado – mucho menos desarrollado-, la consideración pública de los problemas que atañen al patio de butacas. En suelo inglés, estas dos tendencias son manifiestas durante el primer tercio de siglo en las dramaturgias menores de Cumberland, Holcroft y Colman Jr. Poco más ofrece este primer periodo del XIX, que se enfrenta a los avances del romanticismo y del melodrama y a las restricciones teatrales establecidas por el monopolio de los *patent theatres*. Francia es testigo de movimientos similares, agudizados por una sociedad saliente de una Revolución, y tiranizada por Napoleón. Con todo, el ascenso al trono de la reina Victoria en Inglaterra coincide con un periodo de mayor esplendor creativo francés: es el momento de la visita determinante de los actores ingleses a París, que fomentarán en 1822 una revolución dramática a partir de sus representaciones de Shakespeare¹, epitomizadas en las transformaciones de las antiguas tradiciones teatrales, invertidas a partir de obras como *Hernani* de Victor Hugo y *Henri III*, de Alexandre Dumas. Es igualmente, la época de mayor creatividad y

¹ Es harto conocida las exclamaciones del novelista y dramaturgo francés, Alexandre Dumas, emitidas con satisfacción a raíz de la llegada de los actores ingleses a París. Un montaje de *Hamlet* es el detonante de las impresiones que siguen: “Supposez un aveugle-né auquel on rend la vue, qui découvre un monde tout entier dont il n’avait aucune idée (...) Oh ! C’était donc cela que je cherchais, qui me manquait, qui me devait venir ; c’étaient des hommes de théâtre, oubliant qu’ils sont sur un théâtre ; c’était cette vie factice, rentrant dans la vie positive à force d’art ; c’était cette réalité des paroles et des gestes qui faisait des acteurs, des créatures de Dieu, avec leurs vertus, leurs passions, leurs faiblesses, et non pas des héros guindés, impassibles, déclamateurs et sententieux. O Shakespeare, merci ! O Kemble et Simpson, merci ! Merci à mon Dieu ! Merci à mes anges de poésie !”. in Michel Lioure. *Le Drame de Diderot à Ionesco*. Paris. Armand Colin. 1973. P. 69.

perfeccionamiento de los *comédie-vaudevilles* de Scribe. Momento idóneo para los autores y adaptadores ingleses, para realizar un giro orientativo francófilo en sus dramaturgias.

Como ya hemos apuntado en el primer punto de nuestro trabajo, el teatro francés, y más concretamente, París, representaba el epicentro dramático mundial. La riqueza de su repertorio, compuesto de novedades incesantes de melodramas, operetas, vodeviles, dramas, géneros, todos ellos de indudable calidad superior, justamente calificados y refrendados por una crítica literaria y dramática más libre y por ende, de mayor calidad, casaba con la alta estima del autor dramático en Francia, avalado por la Sociedad de Autores Dramáticos fundada por Beaumarchais, que velaba por la remuneración del dramaturgo y de su propiedad intelectual. Frente a un teatro cimentado en estos pilares, el teatro inglés sólo podía ofrecer un rasgo distintivo ciertamente superior para la propia crítica británica, aunque dudosamente saludable para la evolución del género: su moralidad. La época victoriana fomenta la identificación entre calidad literaria y virtud, y las producciones artísticas habrán de someterse a este punto de partida para ser difundidas públicamente. Es imposible hallar en Gran Bretaña entre 1840 y 1890, ni tan siquiera en sus versiones inglesas pues los originales serán travestidos por los recortes morales del adaptador, piezas similares a las *Frou-frou* (1869) de Meilhac y Halévy, *Le Mariage d'Olympe* (1855) de Emile Augier o *Le Demi-Monde* (1855) de Dumas *filis*. Inevitablemente, si partimos de esta atmósfera creativa definida por una carencia sustancial de obras nativas subversivas del *establishment*, habremos de afirmar con Thorndyke que “the bridge from sentimental comedy of 1800 to the social drama of Ibsen, Zola, Brieux Shaw and Galsworthy was not made in England but in France.”² Es por lo tanto en Francia donde hay que buscar y trazar el recorrido de la regeneración del teatro inglés.

² Ashley H. Thorndyke. *Op. Cit.* P. 513.

Durante el siglo XIX, la industria teatral francesa supera con creces la de cualquier otro país europeo. De acuerdo con Hemmings³, tres requisitos son imprescindibles para el lanzamiento y desarrollo de la industria moderna: en primer lugar, debe darse un mercado consumidor claramente identificado y potencialmente extensible con el tiempo; en segundo lugar, debe contar con una mano de obra rentable, y por último, deberá existir un conjunto de productores. Hemmings ejemplifica la interacción con éxito de estos tres principios indispensables a través de la rápida implantación y desarrollo del sistema de ferrocarriles en Francia. Esta terna de condiciones se aplica por igual a la industria teatral francesa del siglo XIX. El mercado estaba constituido por un elevado número de trabajadores para quienes el teatro representaba la única forma de entretenimiento y escapismo de la rutina diaria, además de constituir un espacio caliente donde resguardarse durante horas y olvidarse del escaso alimento del que disponían. La mano de obra estaba formada por todas aquellas gentes que vivían en torno a la profesión dramática, bien actores, directores y dramaturgos, como todo el personal técnico que trabajaba detrás de las bambalinas – músicos, técnicos, carpinteros, decoradores, tramoyistas, etc. En cuanto al resultado de esta cadena de producción, la obra teatral en sí, contaba con múltiples variables destinadas a satisfacer ese mercado heterogéneo: desde los géneros tradicionales de tragedia, drama o comedia, hasta subgéneros derivados de éstos por medio de la introducción de un nuevo elemento –como las canciones en el vodevil-, o la énfasis de alguno de sus componentes primarios. Surgen así, entre otros muchos, el melodrama, el *vaudeville*, la *operetta*, la farsa, la *revue*, la *féerie* –de notable influencia sobre Planché- o la pantomima.

Los datos numéricos son aún más reveladores. Hemmings afirma que el número total de obras teatrales –independientemente de su naturaleza- alcanza un total de 32.000 producciones *nuevas* –es decir, registradas con un título diferente, sin contar las reposiciones, pero sin tampoco contar las adaptaciones, los plagios, las versiones ni

³ Hemmings, F.W.J. *The theatre Industry in Nineteenth-century France*. Cambridge University Press. 1993.

aquellas piezas cuyo título ha sido sustituido por otro a pesar de contar con la misma trama. Un censo, realizado en 1888, sostiene que cerca de 500.000 parisinos visitaban el teatro al menos una vez por semana, mientras que aquellos que acudían a las salas al menos una vez al mes, oscilaban entre un millón y un millón doscientos mil. El censo remite únicamente a la capital francesa, sin hacer alusión a los espectadores procedentes de las provincias gracias a la rápida mejora de las comunicaciones ferroviarias –ejemplificadas en numerosos vodeviles de Labiche–, que además mantenían teatros propios en las demás ciudades y pueblos. Este crecimiento industrial, ya lo hemos apuntado en referencia al estado de la cuestión teatral inglesa, exigía la permanencia de las obras en cartel en virtud del éxito entre el público, o la inmediata sustitución de éstas por otras de mayor atractivo. Esta intermitencia en las carteleras destacaba aquellas obras que conseguían mantenerse al menos durante cuarenta funciones sucesivas, y es célebre en este sentido, el paralelismo que recuerda Hemmings, establecido por Dumas *père*, entre la esperanza de vida del hombre (60-80 años), y el número de representaciones que puede llegar a alcanzar una obra antes de morir exhausta ante la indiferencia del público. Si este paralelismo se ajustaba al periodo de la Monarchie de Juillet, con el advenimiento del Segundo Imperio y de la Tercera República la situación se agudizaría tomando como referente el centenar de funciones por obra –*Cyrano de Bergerac*, de Edmond de Rostand, llegó a ser montada en mil ocasiones entre la fecha de su estreno en París, el 28 de diciembre de 1897, y 1913.

Un último dato derivado del número de piezas puestas en escena es igualmente ilustrativo de este crecimiento e interés desmedido por el teatro. Emile Augier, en su prefacio a la obra *Les Lionnes Pauvres*, escrita en colaboración con Edouard Fournier, se preguntaba si la autoría correspondía a un único dramaturgo, resolviendo la cuestión de original manera: “Lequel des deux? Nous serions bien embarrassés nous-mêmes de répondre, tant notre pièce a été écrite en parfaite cohabitation d’esprit. Pour être sûrs de ne pas nous tromper, nous ferons comme ces époux qui se disent l’un à l’autre : ‘ton

filis”⁴. La figura del colaborador es esencial para comprender la hiperbólica proliferación de piezas a lo largo del siglo, además de ser, a la inversa, el resultado de la demanda continua de nuevas obras. El colaborador –a veces simple *nègre* que trabaja sobre una plantilla dramática proporcionada por el autor que firmará la obra- es una figura emanada de un contexto industrial, una suerte de máquina humana que, si bien en muchos casos adquiere el estatus de autor dramático, en otros tantos quedará relegado al anonimato. Cada obra implica al menos un autor, aunque no en pocas ocasiones dos, tres e incluso cuatro dramaturgos se empleaban en la composición dramática, de la misma manera que dos o tres adaptadores se reunían para llevar a cabo la versión al inglés de las piezas francesas. Evidentemente, la creación conjunta, al igual que la traducción de una obra conjunta –que da lugar al surgimiento de una de las mejores escuelas de traductores en la Edad Media, la de Toledo-, enriquece la obra por cuanto supone la aplicación de una perspectiva múltiple superpuesta. Hemmings, en un minucioso estudio en el que señala el porcentaje de obras escritas en colaboración a lo largo de todos los años del siglo XIX, señala que al menos un tercio de esas obras fueron compuestas a manos de al menos dos dramaturgos, y que en lo concerniente a los géneros en los que tal técnica tuvo más prestancia, el *vaudeville* fue “indisputably the genre in which co-authorship was most widely practised”⁵, frente a la autoría única de la tragedia, “the type of play that appealed least to audiences”⁶. De esta oposición entre tragedia y *vaudeville*, el autor desgaja una conclusión: “the more frivolous the type of production, the more likely it was that more than one author would have had a hand in its writing”⁷. Esto responde a la consideración crítica tradicional que, como veremos más tarde, se aplica por igual a autores como Scribe y Sardou, cuyas obras son estimadas meros ejercicios de carpintería teatral. Con todo, nuestra opinión contradice este punto: a mayor grado de perfeccionamiento estructural escénico, mayor número de colaboradores. En la medida en que el vodevil es el género que mayor pericia adquiere progresivamente con el avance del siglo, el número de colaboradores será

⁴ Emile Augier et Edouard Foussier. *Les Lionnes Pauvres. Pièce en Cinq Actes, en Prose*. Paris. Michel Lévy Frères. 1858.

⁵ F.W.J. Hemmings. “Co-authorship in French Plays.” *French Studies*. Nº41. 1987. P. 42.

⁶ *Ibid.* P. 37.

⁷ *Ibid.* P. 43.

proporcionalmente ascendente. De ahí la exclamación de Gautier refiriéndose a un *vaudeville* escrito por Dumanoir, redactado sin colaboración alguna, “travail Herculéen! Un vaudeville conçu, charpenté, écrit par un seul homme ! Et ce vaudeville n'est plus mal tourné ! Ô prodige ! Ô merveille ! Ô renversement des choses! Pends-toi, Bayard ! On a vaincu sans toi !”⁸. La dificultad que entraña el género exige el trabajo en equipo. Además, la colaboración de un segundo dramaturgo en la concepción de la pieza supone ya el primer examen público de la misma. El colaborador se erige así en primer espectador, calibrando con sus opiniones la recepción posterior. Marie-France Azéma defiende esta tesis para justificar los numerosos adaptadores de Labiche: “la plupart des pièces de Labiche ont été écrites en collaboration, comme c'était l'usage pour les vaudevilles. Les critiques qui se sont penchés sur la question ont tous conclu à l'originalité de son œuvre et estiment qu'il s'est surtout servi de ses collaborateurs pour tester l'efficacité de son écriture sur ce qui constituait, en quelque sorte, son premier public.”⁹ Es Labiche sin duda el arquetipo de autor cómico que trabaja en equipo¹⁰ y cuyas obras obtienen un éxito rotundo sobre el escenario.

El autor se mecaniza a la par que se perfecciona en compañía del colaborador. El resultado son más y mejores piezas, y por ende, mayores beneficios económicos.

⁸ T. Gautier. *Histoire de l'Art Dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Paris. Hetzel. 1857-8. P. 127.

⁹ Eugène Labiche. *La Cagnotte. Présentation et Notes de Marie-France Azéma*. Paris. Librairie Générale Française. 1994. P. 10.

¹⁰ La lista de colaboradores de Labiche es interminable. Sus obras completas sólo contemplan, frente a los casi doscientos *vaudevilles* firmados por el dramaturgo, siete piezas escritas sin ayuda de colaboradores (*Un Jeune Homme Pressé*, 1848; *Un Garçon de Chez Véry*, 1850; *Le Petit Voyage*, 1868; *29 degrés à l'ombre*, 1873; *La Lettre Chargée*, 1877; *L'Amour de l'Art*, 1878; *Un Coup de Rasoir*, 1881) Reproducimos a continuación unos cuantos nombres seguidos de la obra en la que prestaron su ayuda y la fecha de estreno de la misma, con el fin de demostrar la diversidad de nombres, estilos y registros que aglutina su obra: Gustave Albitte (*L'avocat pédicure*, 1847); Jacques Ancelot (*L'Article 960*, 1839); Anicet-Bourgeois (*Deux Gouttes d'Eau*, 1852; *Un Monsieur qui a brûlé une Dame*, 1856; *L'avare en Gants Jaunes*, 1858; *L'École des Arthur*, 1859); Emile Augier (*Le Prix Martin*, 1876); Théodore Barrière (*Le Papa du Prix d'Honneur*, 1868) ; Léon Battu (*Les Cheveux de ma Femme*, 1856); Arthur de Beauplan (*Un Notaire à Marier*, 1853; *Un Feu de Cheminée*, 1853); Ernest Blum (*Le Livre Bleu*, 1871); Adolphe Choler (*Madame Veuve Larifla*, 1849; *Mon Ours*, 1849; *Pour qui voterai-je*, 1849; *Les Marquises de la Fourchette*, 1854; *Le Rouge-Gorge*, 1859; *Un Pied dans le Crime*, 1866; *Les Chemins de Fer*, 1867); Edmond Cottinet (*Le Roi d'Amatibou*, 1868); Adrien Decourcelle (*Oscar XXVIII*, 1848; *Agénor le dangereux*, 1848 ; *Les Petits Moyens*, 1850) ; Alfred Delacour (*Les Petits Oiseaux*, 1862 ; *La Cagnotte*, 1864).

Hemmings señala que los ingresos totales aproximativos entre 1828 y 1882 se quintuplicaron, pasando de 4.789.000 francos a 20.168.000 francos. No sólo el crecimiento en el número y aforo de las salas, sino también en el atractivo turístico que suponía el arte dramático francés, contribuyó y derivó de tal aumento que repercutió inevitablemente en el crecimiento económico de la capital, así como de su renombre entre el resto de naciones europeas: “the high reputation enjoyed by French acting can be measured by the fact that permanent companies putting on plays in the French language were established at every important centre in the so-called civilized world during the nineteenth century, from Cairo to New Orleans and from Lisbon to St. Petersburg”¹¹. Este prestigio representaría uno de los principales atractivos para los adaptadores ingleses que tratarían de imitar el éxito parisino en los escenarios londinenses, a menudo ocultando las fuentes originales. Como en Inglaterra, la industria teatral se afianza progresivamente escindiendo arte y economía, y reduciendo al primero, en palabras de Gautier recogidas por Hemmings, en “nothing more today that an industrial enterprise, like a factory for extracting sugar from beetroot or a bitumen company with a registered capital of a million francs”¹².

Consideramos que el mejor ejemplo ilustrativo de este crecimiento exacerbado, resumido hasta aquí en una serie de cifras y datos, queda reflejado en el florecimiento de un nuevo espacio teatral en París, el *boulevard*, cuna de los mayores dramaturgos y géneros populares de la época, y espacio físico representativo tanto de las salas que se concentraban en él, cuanto del público a cuyas necesidades daban respuesta.

2.2. EL THÉÂTRE DE BOULEVARD FRANCÉS.

2.2.1. Un nuevo espacio teatral.

¹¹ F. W. J. Hemmings. *The Theatre Industry in Nineteenth-Century France*. Op. Cit. P. 3.

¹² *Ibid.* P. 4.

El *théâtre de boulevard* francés toma su nombre a partir de su localización geográfica. Sito en la periferia parisina, en contraposición con la céntrica Comédie Française, las principales salas se apiñan, desde la prohibición napoleónica de 1806 que redujo los teatros a un número de ocho, en un espacio comprendido entre la Porte Saint-Martin y la Bastilla, el Boulevard du Temple. La “haussmannización” de París modificó su configuración geográfica extendiéndola a lo largo del Boulevard du Temple y del Boulevard Saint-Martin, comprendiendo un aforo global aproximado de entre mil y tres mil localidades -en el caso de los grandes teatros como la Porte Saint-Martin, l’Ambigu Comique o la Gaîté- y alrededor de quinientas distribuidas en las pequeñas salas del Lazary, del Délassements-Comiques, del Fumanbules o del teatro Déjazet. Pero además de su localización topográfica, el *Théâtre de Boulevard* delimita unos autores y obras que trascienden la espacialidad que les da nombre. El *boulevard* es un espacio homogéneo, surgido de la censura napoleónica que favorecía el teatro clásico y que, en consecuencia, obligaba a los autores a representar sus nuevas piezas en salas no oficiales, agrupadas y bien localizadas, de manera a facilitar su control institucional. El imperativo oficial impuesto por una burguesía post-revolucionaria que imita la estética y placeres de la aristocracia que derrocó, impedía la inclusión en su repertorio y la puesta en escena de todas aquellas obras que no respondieran al canon clásico encarnado en los Racine, Corneille y Beaumarchais. “Ils l’endorment, leur public avec leurs pièces de musée, leurs tragédies d’antiquaires et leurs malheureuses momies de péplum qui s’égosillent sans bouger! Tandis qu’ici, aux Funambules, c’est vivant, ça saute, ça remue...et quel public ! Il est pauvre, bien sûr, mais il est en or, mon public. Tenez, regardez-les, là-haut, au paradis”, decía Jacques Prévert al director de una de aquellas salas durante la proyección de una de las secuencias del clásico cinematográfico de Marcel Carné, *Les Enfants du Paradis* (1943-1945)¹³, en el que se describía el público del *boulevard*. El *boulevard* constituye por lo tanto una estética

¹³ Barrot, Olivier; Chirat, Raymond. *Le Théâtre de Boulevard. Ciel mon mari !*. Paris. Gallimard. 1998. P.13.

propia surgida de las obras y autores representados contrapuestos al teatro clásico aristocrático, y en este sentido, se define también, esencialmente, por su público.

El distanciamiento frente al repertorio clásico de la Comédie Française exigía igualmente una transformación del público. Las diferencias entre las capas sociales estaban ya marcadas por los precios de las entradas en los teatros oficiales, infinitamente superiores a las salas del *boulevard*, y por lo tanto, prohibitivas para las clases más desfavorecidas. Así, frente a un público de extracto eminentemente aristocrático, el *boulevard* reunía audiencias diversificadas, representativas de todas las clases sociales parisinas, que coincidían en su deseo de diversión. Zola, en *Nana*, describía con estas palabras la subida del telón de uno de estos teatros:

Paris était là, le Paris des lettres, de la finance et du plaisir, beaucoup de journalistes, quelques écrivains, des hommes de bourse, plus de filles que de femmes honnêtes ; monde singulièrement mêlé, fait de tous les génies, gâté par tous les vices, où la même fatigue et la même fièvre passaient sur les visages (...) Des chut ! énergiques partirent des galeries supérieures, L'ouverture était commencée, on entrait encore. Des retardataires forçaient des rangées entières de spectateurs à se lever, les portes des loges battaient, de grosses voies se querellaient dans les couloirs. Et le bruit des conversations ne cessait pas, pareil au paillement d'une nuée de moineaux bavards, lorsque le jour tombe. C'était une confusion, un fouillis de têtes et de bras qui s'agitaient, les uns s'asseyant et cherchant leurs aises, les autres s'entêtant à rester debout pour jeter un dernier coup d'œil. Le cri 'assis ! assis !' sortit violemment des profondeurs obscures du parterre...Le public, chatouillé, souriait déjà. Mais la claque, aux premiers rangs du parterre, tapa furieusement des mains. Le rideau se levait.¹⁴

Salas concurridas, público variado, animación, risas, gritos y aplausos incontrolados definen los patios de butacas de unas salas donde las diferencias sociales se diluyen en favor del espectáculo, y donde la aristocracia no duda en *s'encanailler* para asistir de incógnito. La esencia del *boulevard* reside en su público. Más que en otras formas espectaculares, la presencia del actor es creada por un público sediento de diversión y

¹⁴ Citado por Barrot y Chirat. *Op. Cit.* Pp.1-2.

completamente consagrado al escenario. El significado de la *vedette* y de la actriz diva surge en este contexto, donde el público asiste a las salas más a reconocer a un actor o actriz preferido que a ser objeto de una representación teatral novedosa. Triunfan entonces la Marie Dorval de *Antony* de Dumas o de *Marion Delorme* de Hugo, y el Frédérick Lemaître que dio un nuevo giro dramático al melodrama con su interpretación en *L'Auberge des Adrets*, anticipando el reinado iniciado durante el último tercio del siglo por la musa wildeana, Sarah Bernhardt. Independientemente de su actuación –Bernhardt llegó a representar la tragedia de Musset, *Lorenzaccio*, cojeando y prácticamente ciega de un ojo-, o de la novedad de la pieza, la atmósfera del *boulevard* confunde texto, auditorio y espacio. Como afirma Michel Corvin, “une vedette de boulevard se fabrique, en effet, lentement: jouer du *boulevard* n'exige sans doute pas une technique particulièrement subtile, mais en revanche, une acclimatation du public dont seul le temps peut garantir la solidité et l'extension. Le public, pour le boulevard plus que pour toutes autres formes théâtrales, est le maître du jeu”¹⁵. La censura de la que surgió incrementó progresivamente el cariz popular de unas obras que resultan, por su heteroclicidad, difíciles de catalogar bajo un solo género. La diversificación del público asistente a estas salas es representativa de todas las capas sociales parisinas y es paralela, igualmente, a la diversidad de los espectáculos. La clase media obrera, la burguesía y la aristocracia se agolpaban captados por las imágenes fascinantes de paisajes y cataclismos proyectados en el *Diorama* del Boulevard Saint-Martin, o reunidos ante las vistas de Atenas y Missolonghi que desfilaban ante los ojos de los espectadores del *Cosmorama* del Palais-Royal. De igual manera, las pantomimas, melodramas, vodeviles y operetas que recorrían los escenarios desde la Bastille hasta el Quartier de l'Opéra, reúnen a todo tipo de gentes cuyo único denominador común era el afán de diversión, convirtiéndose, “pour toutes les classes et pour toutes les peuples, le pied-à-terre de tous les plaisirs”¹⁶.

¹⁵ Michel Corvin. *Le Théâtre de Boulevard*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. « Que sais-je ? ». 1989. Pp. 4-5.

¹⁶ M. Albert. *Les Théâtres des Boulevards (1789-1848)*. Slatkine Reprints. Ginebra. 1978. P. 5. Citado por Roberto Dengler Cassin. *El Teatro Francés en Madrid. 1830-1850*. Tesis Doctoral dirigida por Dr. Luis Cortés Vázquez. Universidad de Salamanca. 1986. P. 172.

Así, por su configuración geográfica y constituir el único espacio en el que el hecho teatral se expresa renunciando a los corsés institucionales, espontáneamente, el *théâtre de boulevard* se revela a la crítica literaria como el termómetro social de un siglo en constante movimiento. Y es que los géneros y autores que le dan vida señalan tentativas profundas orientadas a reflejar y solucionar las cuestiones sociales que ocupan a su público. La diversión, compuesta de las risas del *vaudeville* y los llantos del melodrama, no es contraria a la intervención directa de los autores en las más recientes polémicas sociales. El XIX francés comienza a plantear, ya sea para apoyar, como en el caso de Brieux, Hervieu o Bataille¹⁷, o criticar duramente de acuerdo con la moral tradicional – es el sentido del teatro “útil” preconizado por Dumas *filis*, al que Léon Gautier definía como “sculpteur à coups vigoureux de ciseaux de ciseau, pour faire enfin sortir du bloc païen la statue radieuse d’un chrétien”¹⁸ - reivindicaciones femeninas asociadas a la emancipación de la mujer y su equiparación ética y legal al estatus del hombre. Esta tendencia al feminismo valió al *boulevard*, además de numerosas críticas, cierto renombre como teatro vanguardista o precursor de las vanguardias, principalmente a medida que se acercaba el siglo XX, siendo las posturas adoptadas por los diferentes autores cada vez más el resultado de un sintomático pesimismo. Tales pretensiones didácticas, semejantes al adoctrinamiento paralelo llevado a cabo por los autores naturalistas, se reunían en la formulación de la denominada *pièce-à-thèse*, rezumante de respuestas subjetivas pretendidamente

¹⁷ Cf. *Maternité* de E. Brieux, en la que aboga por el aborto terapéutico; *La Marche Nuptiale*, *Le Phalène*, o *La Possession* de Bataille, en las que realizaba variadas descripciones de la psicología femenina en relación con las leyes sociales.

¹⁸ Gautier criticaba la amoralidad reinante en la heteroclicidad de los teatros del *boulevard*: “ce phénomène de mélange peut surtout être constaté au sein de cette nation spéciale, parmi cette tribu d’hommes de lettres à laquelle on a infligé le nom de ‘boulevardiers’ et qui nous fait tant de mal ». El crítico distinguía de este grupo a Dumas *filis* por su respeto a los valores cristianos, aunque difería de la moral ambigua que se desprendía de alguna de sus obras como *L’Homme-Femme*, en que la condena o absolución del divorcio, no era explicitada de manera evidente: “Je ne ferai pas à M. Alexandre Dumas l’injure de le confondre avec cette foule qui néanmoins a des droits à notre charité (...)Lorsqu’on a lu et relu *L’Homme-Femme* et que l’on ferme un moment les yeux pour se recueillir, on s’aperçoit avec effroi que l’auteur arrive à ces deux conclusions qu’il n’ose pas formuler, qu’il n’ose pas accoupler à la fin de son livre : ‘il faut rétablir le divorce dans la loi’, et : ‘l’idéal du mariage est le mariage chrétien’. Gautier finalmente se decanta por una interpretación convencional de la obra que concuerde con el dogma “Un Dieu créateur, un homme médiateur, une femme aide”, diciendo “Le fond de *L’homme-Femme*, ce n’est pas “tue-la”, ce n’est pas la thèse du divorce : c’est la théorie chrétienne du mariage et quoi qu’on en ait dit, cette généreuse profession de foi qui éclate dans tout ce livre, dont le centre est pur”. Léon Gautier. *Portraits Contemporains et Questions Actuelles*. Paris. V. Palmé. 1873. Pp. 179-187.

categorías de los autores a los conflictos sociales del momento, que tomaban forma en pretenciosas demostraciones monológicas y sentenciosas afirmaciones puestas en boca de los personajes, “comme si l’auteur de boulevard possédait les clés d’une explication rationnelle des ressorts les plus secrets de l’âme humaine”¹⁹. Consiguientemente, mediante una producción indiscriminada de obras portadoras de mensajes morales y filosóficos, resultantes y moduladores de la opinión de un público plural, el *boulevard* se convierte en un teatro de costumbres cercano a la comedia dramática.

2.2.2. Marcos cronológicos referenciales.

Las cronologías sobre el *boulevard* son variables, tanto más si atendemos a la profusión y diversidad de autores y de obras. Los orígenes, como decíamos más arriba, se situaban en la periferia parisina: el primer bulevar fue creado en el siglo XVII sustituyendo las extensas y antiguas fortificaciones de la ciudad. Fue a partir de mediados del siglo siguiente que los bulevares se convirtieron en lugares de paseo y, por extensión, de recreo y esparcimiento de la sociedad parisense. La censura napoleónica incrementó su cariz convirtiéndolo en un punto de referencia para la diversión al margen de los espectáculos oficiales. Podemos por lo tanto distinguir, de acuerdo con Barrot y Chirat, cuatro grandes épocas de esplendor. La primera de ellas correspondería al periodo inmediatamente posterior a la revolución hasta los comienzos del segundo Imperio, abarcando de 1815 a 1862. El decreto de apertura de tan sólo ocho teatros en París, promulgado por un Napoleón dispuesto a vigilar detenidamente las producciones teatrales, contrasta con la reapertura masiva de las salas resultante de la Restauración monárquica: es el triunfo del llamado *boulevard du crime*, cuyo apodo proviene del elevado número de crímenes puestos en escena²⁰. En 1862, la fisonomía

¹⁹ M. Corvin. *Le Théâtre de boulevard. Op. Cit.* P. 11

²⁰ El *Almanach des Spectacles* de 1813 dice “En vingt ans, Tautin a été poignardé 16302 fois, Marty a subi 11000 empoisonnements avec variante, Fresnoy a été immolé de différentes façons 27000 fois,

del bulevar se metamorfosea. La “haussmannización” de París promulgada por Napoleón III transforma radicalmente el espacio con el fin de convertir la ciudad en una gran capital Europea que se asemeje al Londres en el que ha vivido varios años. Se necesitan grandes vías que permitan transportar fácilmente las mercancías que enriquecerán a una burguesía en auge y proporcionarán trabajo a miles de parados. A las motivaciones económicas se añaden además las razones políticas. Desaparece el París de las estrechas callejuelas románticas a favor de las grandes y despejadas avenidas que facilitan el control de la muchedumbre insurrecta en las barricadas de antaño. Se decreta la demolición del bulevar y su reconversión en la actual Place de la République. El Segundo Imperio representa el triunfo de la burguesía y de un nuevo París entregado exclusivamente a satisfacer sus placeres. La nueva configuración geográfica, regida por las formas simétricas y marcada por el progreso y la accesibilidad, esconde sin embargo un trasfondo voluptuoso de enmascaramiento social expresado en la diferencia de clases, paralela a la división de la ciudad en dos bloques antagonistas repartidos en círculos concéntricos. Según las palabras de Corbon, empleado en las grandes construcciones de la época, “la transformation de Paris ayant fait refluer forcément la population laborieuse vers les extrémités on a fait de la capitale deux villes: une riche, une pauvre. Celle-ci entourant l’autre. La classe malaisée est comme une immense cordon enserrant la classe aisée”²¹. Los escenarios no son ajenos a esta dislocación entre clases y entre orden y caos, y las representaciones tienden a escenificar —es el triunfo del amor y del dinero, esto es, de la *cocotte* y del *demi-monde*— el conflicto cotidiano entre los deseos y la corrección social. Si la primera época del *boulevard* estaba marcada por las continuas puestas en escena de las comedias de Scribe, descendiente de Lesage y precursor del *vaudeville* moderno, y el melodrama de Pixérécourt o Cagnier, el Second Empire recoge los éxitos moralizadores y reformadores de su tiempo de un Dumas *filis* y de un Augier, éste último máximo representante de la flamante *école du bon sens*. Paralelamente a las tesis didácticas de

Mademoiselle Dupuis a été 750000 fois « innocente », séduite, enlevée ou noyée...” Citado por Barrot y Chirat. *Op. Cit.* P.14.

²¹ in Georges Pradalié. *Le Second Empire*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. “Que sais-je?”. 1969. P. 73.

estos autores, el público del *boulevard* tiende con fuerza hacia la diversión en su estado puro. Las sátiras de Meilhac y Halévy son superadas en número de representaciones por las *comédies-vaudevilles*. El *vaudeville* según Scribe se perfecciona en manos de su sucesor Sardou y alcanza su mayor popularidad con Labiche, que consigue reunir en su justa medida comedia y crítica social. Con la llegada del nuevo siglo y la *Belle Époque* el *boulevard* se diversifica marcando una tercera etapa. Destacan como sucesores de Meilhac y Halévy autores como Robert de Flers o Maurice Donnay, pero el género cómico alcanza su mayor auge con los *vaudevilles* de Feydeau.

De este modo, el *théâtre de boulevard* se presenta como, además de como un género propio, un espacio de innegables habilidades orgánicas para adaptarse y transmitir los movimientos sociales profundos. Gobernado más por la voluntad de dar respuesta a los deseos del gran público que por atender a parámetros literarios, las claves de su permanencia en la actualidad se derivan precisamente de su capacidad de escenificar lo cotidiano bajo un prisma emocional fácilmente reconocible por el auditorio que se entrega, incluso con anterioridad a la entrada en la sala, a un espectáculo que conoce de antemano. Entendemos de esta manera la sentenciosa afirmación de Michel Corvin, “le théâtre de boulevard est un théâtre de texte et un théâtre de l’effet : on y va pour voir de l’écrit et on y va pour se faire voir”²². El evidente, y en ocasiones excesivo, efectismo de las obras, no es contrario de la inverosimilitud para un público que acepta voluntariamente el pacto tácito que le ofrece el autor a cambio de la diversión esperada. Pues éste es realmente el significado del *boulevard*, y a partir del cual se pueden describir una historia tanto teatral como social. Concluimos con Corvin subrayando el carácter de placer efímero asociado a la representación, trascendente a la pieza misma:

Le grand acteur de boulevard n’est ni un bafouilleur pittoresque, ni un ludion survolté mais un danseur de mots, un équilibriste de l’insignifiant. Car là réside peut-être ce qu’il y a de plus fort et de plus fugace dans le plaisir qu’on prend au boulevard : c’est un plaisir de l’instant. Peu importe que la pièce ait quelque chose à dire ou qu’elle se

²² M. Corvin. *Lire la Comédie. Op. Cit.* P.124.

contente d'être vaudeville, l'essentiel est que, dans le moment de l'exécution scénique, le public soit 'suspendu' à l'acteur, attendant de lui et de lui seul cette espèce de dépossession de soi dont on sait depuis Nietzsche et quelques autres qu'elle est l'essence du théâtre.²³

2.2.3. Principales géneros y técnicas.

2.2.3.1. El melodrama.

A menudo definido, como todos aquellos géneros considerados “menores”, a partir de su supuesta carencia de contenido literario, su excesivo recurso al efectismo, y sus tramas y personajes esencialmente maniqueas y por ende simples –el crítico británico definía el género como una “illogical tragedy, in which causes and effects are systematically disproportionate, and the hero is the plaything of special providences”²⁴-, el melodrama representa, junto al *vaudeville*, el género de mayor popularidad en el teatro del XIX francés. La crítica literaria tradicional ha establecido su juicio en función de parámetros puramente literarios, esto es, atendiendo a paradigmas de estilo y de significado, obviando la esencia misma del género que no es otra que su puesta en escena y su significado “ocular” al que se refería Gautier. Así, el melodrama representa el espectáculo en su sentido más puro, por cuanto su esencia y su éxito radican más en lo visual y en la transmisión e interacción entre público, actores y escenario, que en el texto en sí y en sus elementos literarios. En las páginas siguientes nos detendremos en el estudio de las principales características del género a partir de las obras y autores que lo popularizaron en Francia y, consiguientemente, lo exportaron a Gran Bretaña. Nuestro estudio estará regido por dos momentos clave que responden a una cronología bipartita, correspondiente al melodrama clásico y a la subversión de éste llevada a cabo por el melodrama romántico. Nuestro objetivo es presentar las constantes específicas de

²³ *Ibid.* P.125.

²⁴ William Archer. *About the theatre. Op. Cit.* P. 87.

un género que Wilde estudió detalladamente para la construcción de sus obras y demostrar que la evolución del melodrama clásico con respecto al melodrama romántico es similar al ejercicio de reformulación realizado por el dramaturgo con respecto a la tradición literaria francesa que le sirve de influencia.

Sin pretender realizar un estudio etimológico y arqueológico de los orígenes del término²⁵, el melodrama es un género híbrido derivado directamente del drama sentimental del siglo XVIII, popularizado principalmente durante los años de la Revolución, destinado a un público eminentemente popular al que se pretendía instruir moralmente, cuya composición residía, según Rousseau, en una mezcla de drama y canción, “un genre de drame dans lequel les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement et où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale”²⁶. Su función y estructura dramática deriva de un amalgama de los distintos preceptos establecidos por diversos autores. Desde el Beaumarchais cuyo prefacio a *Eugénie* reclamaba un género capaz de interesar a un público mediante la estimulación directa de sus emociones, recurriendo a escenas de elevado contenido patético capaz de producir la retrotracción del espectador en sí mismo, hasta las reivindicaciones democráticas de un Mercier orientadas hacia la apertura del teatro al gran público, recurriendo a piezas que generen un sentimiento catártico en el auditorio, revestido de un sentido moral, pues “ce n'est pas assez que l'âme soit occupée, soit même émue : il faut que le but soit moral, sans être caché ni

²⁵ Según Thomasseau, el término nace en Italia en el siglo XVII, designando un drama cantado en todos sus actos. En Francia melodrama se registra por primera vez durante el siglo XVIII durante el conflicto entre los músicos franceses e italianos, y en 1775, Rousseau lo utiliza para la representación en la Comédie-Française de su obra *Pygmalion*. A partir de este momento, el término se popularizó hasta el punto de llegar a clasificar bajo su nombre todas aquellas piezas ajenas al patrón clásico y que utilizaban la música como soporte auditivo a los efectos dramáticos puestos en escena. Ya entrado el siglo XIX, melodrama comenzó a designar la pantomima muda o dialogada, así como el drama de acción. Pixérécourt, padre fundador del género en su vertiente clásica, lo adoptó para describir sus piezas a partir de 1802, sin que por entonces se le concediera el significado peyorativo que más tarde le definiría, más que para la crítica clásica. En 1835, la Academia Francesa lo recoge oficialmente, y ya en ese momento, a pesar de las tentativas de algunos autores por elevar y recuperar su respetabilidad, el término ya era asociado a su significado despectivo. J. M. Thomasseau. *Le Mélodrame*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. « que sais-je ? ». 1984.

²⁶ J.J. Rousseau. *Fragments d'observation sur l'Alceste de Gluck* (1766). Citado por Marie-Claude Hubert. *Le Théâtre*. Paris. Armand Colin. 1988. P. 118.

trop offert, vienne saisir le cœur”²⁷. Además de estos autores, los dramas de Sedaine y los prefacios de Pixérécourt a favor de la aparición de un género capaz de satisfacer las necesidades de la población culturalmente inferior, Schiller en Alemania, y la mezcla de danza y acción proveniente de la tradición del teatro de la Foire, derivan en un género que reúne características propias del drama burgués, de la comedia y de la tragedia, definido por la armonía dada por el autor a los contrarios puestos en escena.

La receta de su composición es breve, y su formato demasiado estricto para admitir variantes profundas entre los autores. En 1817, un manual de reducidas dimensiones titulado *Traité du Mélodrame* describía en unas pocas frases la fórmula magistral que resumía perfectamente la esencia escénica y moral del género en su vertiente clásica: “Pour faire un bon mélodrame, il faut premièrement choisir un titre. Il faut ensuite adapter à ce titre un sujet quelconque, soit historique, soit d’invention ; puis on fera paraître pour principaux personnages un niais, un tyran, une femme innocente et persécutée, un chevalier et autant que faire se pourra, quelque animal apprivoisé, soit chien, chat, corbeau, pie ou cheval. On placera un ballet et un tableau général dans le premier acte ; une prison, une romance et des chaînes dans le second ; combats, chansons, incendie, etc., dans le troisième. Le tyran sera tué à la fin de la pièce, la vertu triomphera, et le chevalier devra épouser la jeune innocente malheureuse, etc. On terminera par une exhortation au peuple, pour l’engager à conserver sa moralité, à détester le crime et ses tyrans, surtout on lui recommandera d’épouser des femmes vertueuses”²⁸. A pesar de la evidente ironía que rezuma el texto, las claves escénicas del género aparecían reflejadas perfectamente en tan pocas líneas. Prueba de ello es que Paul Ginisty, al pretender establecer la fórmula completa del melodrama sirviéndose de la estructura, personajes y contenido moral de *Coelina ou l’Enfant du Mystère* de Pixérécourt, no hace sino ampliar ordenadamente los puntos de partida para el análisis señalados por el panfleto anónimo anterior. Según Ginisty,

²⁷ Paul Ginisty. *Le mélodrame*. Collection « Les introuvables », Editions d’Aujourd’hui. Plan de la tour. 1982. Reedición conforme a la primera edición de Louis Michaud, Paris. Collection Bibliothèque Théâtrale Illustrée, 1910. P. 12.

²⁸ Citado por J.M. Thomasseau. *Op. Cit.* P.19.

Le mélodrame aura désormais ses lois : quatre personnages essentiels : le troisième rôle, tyran ou traître, souillé de tous les vices, animé de toutes les passions mauvaises –une femme malheureuse ornée de toutes les vertus- un honnête homme protecteur de l’innocence- le comique ou le ‘niais’, selon le terme consacré qui fera surgir le rieur au milieu des pleurs. Le traître persécutera la victime, celle-ci souffrira jusqu’au moment où son infortune étant au comble, l’honnête homme arrivera opportunément pour la délivrer et tirer de son ennemi une vengeance exemplaire, assisté du comique qui se rangera traditionnellement du côté des opprimés. Le style sera imposant par son emphase et par le luxe des maximes morales semées au cours du dialogue, par l’abondance des épithètes. Trois actes, généralement, du moins dans la première période (...) La structure aura un développement uniforme : le premier acte consacré à l’amour, le second au malheur, le troisième au triomphe de la vertu et au châtement du crime. Le ballet est ingénieusement amené selon la circonstance, ainsi que le combat, qui est indispensable. La musique qui joue un rôle important (les brochures de Pixérécourt nomment toujours le musicien) souligne les situations dramatiques, accompagne l’entrée et la sortie des personnages, augmente l’effet des émotions produites, ‘ouvre l’âme et la prépare au genre de sentiments qu’on va développer devant elle’.²⁹

Ginisty resume los axiomas básicos sobre los que se articula el melodrama clásico, tal y como habían sido expuestos de manera teórica por los melodramaturgos en los prefacios y avisos que precedían sus obras, y mucho más metódicamente por Pixérécourt, en tres obras puramente teóricas, *Paris ou le livre des Cent-et-un* (1832), *Guerre au mélodrame* (1818), *Théâtre choisi* (1841-1843), que establecían una auténtica sistematización de la construcción escénica y argumental del género, muy similar por el rigor y la aplicación categórica que exigía a la *poética* aristotélica.

De acuerdo con el esquema de la ópera, el melodrama se estructura en torno a tres actos diferenciados por su función simbólica con respecto a la trama. El primero de ellos delimita los personajes sirviendo de exposición a los mismos. Suele tener por espacio el interior del hogar familiar y todos los semas asociativos que la moral tradicional imprimía a esta localización, desde la honradez hasta la paz conyugal,

²⁹ Paul Ginisty. *Op. Cit.* Pp. 14-15.

pasando por el bienestar y la armonía entre los miembros de la familia. El segundo acto ejercía de contraposición al primero al poner en escena la amenaza al hogar proveniente del exterior. El tercer y último acto reestablecía el estatus quo inicial mediante el castigo de los personajes marginales a la norma, y la restitución del honor e inocencia de aquellos con los que éstos habían entrado en conflicto. Esta división en tres actos se modificará progresivamente extendiéndose a cinco a medida que los autores inserten escenas y situaciones más variadas que exijan un mayor desarrollo y explicitación de la trama. En cualquier caso el esquema seguirá conservando la terna funcional simbólica que concluye en la salvación de los personajes oprimidos.

La estructura básica del melodrama evidencia conexiones indisociables con la trama argumental en lo concerniente a su progresión milimétrica. La evolución entre los distintos actos responde a la evolución paralela del personaje objeto de la persecución, sea ésta física o moral. El ritmo entre los actos, aderezado por la música que acompaña las entradas, salidas de los personajes y situaciones álgidas de la escena, aumenta y disminuye la intensidad emocional de la representación en función de la progresión determinada por el autor. El tercer acto está marcado por la peripecia final que supone el cambio radical de la fortuna del villano, exactamente en el instante en que su victoria parecía más certera. Es en este acto donde se produce la anagnórisis o reconocimiento fatal –esto es, providencial- acompañado por la orquesta. El reconocimiento, a menudo preparado con anterioridad por medio presentimientos, intuiciones u objetos simbólicos de manera a acentuar el suspense de la situación, permite el retorno a las escenas iniciales gracias al ajusticiamiento del villano.

El esquematismo escénico se transmite por igual a los personajes, que se dividen maniqueamente entre villanos e inocentes. A ambos se les asocia toda una serie de virtudes o pecados morales rigurosamente delimitados por lo que no admiten ambigüedad alguna que pudiera confundir al espectador. Además, sus peculiaridades morales se ven reforzadas por signos físicos externos que facilitan el reconocimiento inmediato del personaje por parte del público, al que se añaden fórmulas musicales

específicas que marcan sus entradas en escena. Tal y como afirmaba Ginisty, los personajes se agrupan en torno a tres o cuatro entidades recurrentes dependiendo de su función. Así, el villano, la mujer inocente, el personaje cómico y el padre protector y noble constituyen los estereotipos dramáticos que sirven de pivote a la trama. El villano se distingue por cumplir siempre la misma función antagonística con respecto al personaje inocente y perseguido. Varios arquetipos responden a su figura. El melodrama burgués se caracteriza por la recurrencia a un estereotipo cuya maldad reside en la detención de un secreto comprometedor de los personajes principales y el uso de éste de manera nefasta para sus intereses. Este arquetipo de villano se caracteriza por sus orígenes marginales –ateos, desertores del ejército, presidiarios, extranjeros sin recursos- y por su aspecto físico: voz sepulcral, cabellos y ojos oscuros, mirada profundo y amenazante. Su final suele exigir la intervención policial más que su muerte, a diferencia del siguiente estereotipo, el burgués o noble depravado. Bajo la aristocrática apariencia de este personaje, directamente extraído de la novela gótica inglesa, se esconde la crueldad y el orgullo pretendidamente asociados a su clase. Su aspecto físico difiere completamente del anterior por la suntuosidad que desprende, aunque su relación con los personajes principales es idéntica al villano tradicional. Su final exige mayor violencia que el anterior, y suele producirse tras un duelo o una catástrofe natural. El tercer arquetipo está presente en los melodramas de corte histórico, y responde al traidor político, al conspirador o al tirano que, independientemente de su naturaleza, intriga y complota ayudado por esbirros a su servicio contra el gobernante magnánimo. Su final es similar al del estereotipo anterior al sucumbir en duelo o en una batalla. Además de estos tres modelos, los autores recurren ocasionalmente a personajes de mayor complejidad que anticipan la disolución de sentimientos maniqueos del melodrama romántico. Así, de la rígida construcción psicológica bipartita entre la bondad y la maldad, algunos melodramaturgos ponen en escena personajes menos definidos por un rasgo único, basculantes en algún momento de la pieza hacia un sentimiento contradictorio que les absuelve. Es el caso del villano arrepentido que ha de propiciar, mediante su arrepentimiento y la concesión de su perdón, el lucimiento de la bondad magnánima del héroe protagonista – en *Vincent de*

Paule ou l'illustre galérien de Lemaire (1815)- contradice la maldad sintomática que caracteriza el personaje; de la misma manera, la mujer “traidora” o “villana” encarnada por Mme Durmer en *L'inconnu ou les mystères* de Varez, Boule, Mathias y Morisot (1822) dislocaba la virtud femenina tradicionalmente asociada a su género; por último, el villano que compensa su traición ayudando al personaje protagonista al que previamente ha traicionado –Zimmeraff en *L'Homme de la forêt noire* de Boirie y Dupetit.Méré (1809), o el villano que actúa guiado por su pasión amorosa –Bailli en *La pie voleuse* de Caigniez (1815)- diluyen el maniqueísmo inicial al que estaban confinados en la vertiente más clásica del género y anticipan las claves que regirán el melodrama en los años posteriores. Curiosamente, el amor ocupa un segundo plano en la dramaturgia melodramática clásica. La dimensión amorosa de los personajes es inexistente siempre que ésta no responde al amor fraternal o filial radicado en figuras familiares. El amor pasión propio de los amantes es suprimido a favor del amor materno y dogmático, el amor razonado de los padres hacia los hijos y viceversa. La pasión es un alienante de la razón y por ende, se orienta en contra de la norma social. La furia amorosa y el crimen pasional son entendidos como un factor de desequilibrio social, un riesgo para la identidad psicológica del personaje que vería anulado el maniqueísmo que le define. La pasión queda reducida a una serie de fórmulas estereotipadas, y siempre supeditada al honor y a la entrega patriótica y parental.

La galería de personajes exige la presencia de caracteres antagónicos que ilustren el esquematismo moral de la trama. Así, al villano amenazante más arriba estudiado se oponen los representantes de la virtud doméstica. Éstos papel son básicamente desempeñados por las mujeres y los niños. La identidad del personaje femenino tiene por denominador común en todas sus puestas en escena una funcionalidad resignada a la objetivación del personaje frente a las circunstancias violentas y crueles que le rodean. Su esencia reside en su aptitud al sufrimiento, por lo que su función se limita a la intensificación del patetismo de las escenas. La mujer encarna simbólicamente el rapto, violación y destrucción de la moral doméstica tradicional. Su papel está ligado por lo tanto indefectiblemente a la casa, al hogar en el

que se enmarca su reinado. Y es que los personajes femeninos son, antes que esposas de sus maridos, madres de sus hijos. La violencia pasional femenina no aparecerá hasta los inicios del melodrama romántico. Por su parte, los personajes filiales resultan una diversificación imitativa de la mujer. A menudo presentados por parejas –simples hermanos o gemelos en los que uno de ellos, normalmente aquél de mayor edad, juega un papel protector del menor-, son objeto igualmente de escenas crueles rezumantes de patetismo. Abandonos, persecuciones, raptos ponen a prueba su heroicidad, siempre compensada por la recuperación, al final del tercer acto, del hogar añorado.

Definido como un género híbrido, el melodrama reúne además, como contraposición al patetismo trágico de sus escenas, situaciones cómicas propiciadas por ciertos personajes. Lope de Vega promulgaba ya en su *Arte Dramático* la conveniencia de la reunión del llanto y de la risa como expresión de la naturaleza en la armonía de los contrarios. El melodrama da vida escénica a tal reconciliación y yuxtaposición de géneros por medio de ciertos estereotipos cómicos que entran en escena inmediatamente antes o después a los momentos más álgidos de la trama. La galería básica está formada por soldados, necios, matronas y *miles gloriosus*. El primer tipo de personajes es quizá el menos recurrente en el melodrama. Por otra parte, los soldados y demás *miles gloriosus*, presentes principalmente en las piezas más históricas, se caracterizan por un habla grandilocuente, en algunos casos pomposo, articulado por registros militares descontextualizados, aplicado a subalternos domésticos de diversa índole. Los necios son los personajes más comunes, definidos por su dicción entrecortada y dialéctica, y por las situaciones en las que se ven envueltos, fomentando su miedo perpetuo. En cualquier caso, todos ellos definen sus movimientos escénicos de acuerdo con el ridículo de sus nombres –Bombarde, Latrombe, Latreille, Bétioso, Innocent, Macaroni, entre otros- determinado así su comportamiento.

Tal galería prolífica de personajes se cierra con un último estereotipo básico en la configuración clásica del melodrama: el personaje noble y protector. Éste suele dar vida al padre de la heroína, por lo que su función consiste en delimitar y proteger la

virtud femenina. Su rol es puramente convencional, manifestado en sus sentenciosas declamaciones. Adicionalmente, algunos melodramaturgos incluían en escena misteriosos personajes a la par que animales que, en el caso de éstos últimos, refrendaban el sentido cómico de las piezas, y facilitaban el desarrollo de la trama.

Todos estos arquetipos determinan sus movimientos no tanto a partir de su profundidad psicológica cuanto en razón de una fuerza superior que condiciona sus vidas y sus actos. Así, la fatalidad dramática rige los destinos de los personajes hasta el punto de escenificar un teatro del mundo en el que la virtud triunfa sobre el vicio gracias a un azar providencial, que en algunos casos adopta el nombre de la divinidad, y que indefectiblemente rechaza el villano frecuentemente revestido de signos ateos. El gobierno de la fatalidad expresa así una moral de la abnegación y de la resignación, encarnados en un mundo en el que la compensación azarosa de los destinos tiene por objetivo calmar los desajustes y precariedades sociales provocados por la Revolución. El género adopta así una función moralizadora evidente de su público, en el que trabajo, familia, honor y patria se reúnen bajo un optimismo ciego y la confianza en el devenir de los acontecimientos. El didactismo de las obras, destinado a fortalecer una conciencia popular en crisis y carente de referentes desde los años inmediatamente posteriores a la Revolución, se orientaba hacia la construcción y rehabilitación de los pilares sociales básicos del régimen. Ante la carencia de púlpitos oficiales, el género se revestía del dogma oficial promulgado por medio de las obras de Pixérécourt, Caigniez, o Hapdé. Como dice Nodier, “la chaire était vide, la tribune ne retentissait que de paroles inquiétantes, la théorie des intérêts matériels, avait remplacé dans les esprits l’idée de toute autre destination...où les hommes devaient-ils aller puiser des enseignements propres à les diriger dans les anxiétés toujours renaissantes de la vie, si ce n’est au mélodrame !”³⁰.

Con la caída del imperio, el melodrama se metamorfosea con el fin de corresponder a las necesidades de un público cada vez menos satisfecho con la moral

³⁰ Citado por Paul Ginisty. *Op. Cit.* P. 18-19.

tradicional de abnegación y sumisión puesta en escena y reclama obras nuevas de acuerdo con el cambio de sensibilidad popular. La subversión del modelo clásico del género que acompañaría el cambio político, estaba insertada en sus principios dramáticos mismos, pues como afirma Ginisty, “ce peuple, a force d’entendre parler de justice en des tirades solennelles, eut soif de cette justice, pour lui-même ; à force d’assister à la lutte des faibles contre les forts, vaincus et désarmés, au dénouement, il pensa à son propre sort ”³¹. J.M. Thomasseau³² interpreta la transformación del melodrama y de su público a partir de dos acontecimientos capitales que se suman a la reflexión anterior: la visita de los actores ingleses a París en 1822 que inaugura una nueva sensibilidad en el escenario a través de las representaciones de las tragedias de Shakespeare y el éxito de una función, *L’Auberge des Adrets*, puesta en escena por el actor Frédérick Lemaître. Lemaître, hastiado del estilo interpretativo tradicional asociado al género, interpretó la obra invirtiendo la profundidad psicológica de su personaje de manera a escenificar un vagabundo cínico y presumido que con sus actos y el efecto irrisorio producido entre el público, decodificaba los valores sobre los que se asentaba tradicionalmente el melodrama. La obra fue prohibida a partir de su 80ª representación, pero el actor reconvirtió su papel en una pieza escrita a medida, *Robert Macaire*, que mitificó su personaje.

A partir de este momento el género evidencia una inversión de los presupuestos clásicos que lo delimitaban hasta entonces. La marginalia sobre la que caía el peso de la ley o de la providencia ve cómo sus actos no terminan con violencia sino con el triunfo sobre la pareja protagonista. Los villanos, recién convertidos en los nuevos héroes de las piezas gracias a su alianza con una fatalidad que juega ahora a su favor, modifican los valores acuñados al melodrama, cada vez más transgresores de la medida convencional. Los impostores, traidores y demás villanos sobreviven a sus fechorías en incluso, a los héroes tradicionales. Con el romanticismo, las pasiones amorosas se desbordan y adquiriendo la función de motor principal de la trama. El hogar asociado

³¹ Paul Ginisty. *Op. Cit.* P. 20-21.

³² *Op. Cit.* Pp. 51-81.

en su simbolismo a la respetabilidad doméstica, desaparece favoreciendo la presencia inhóspita pero cómplice de espacios naturales. El matrimonio y la familia, derivados del contexto cerrado de la casa, dan paso a uniones menos estables y definidas, regidas en multitud de casos por los lazos extramaritales o adúlteros. La escena se invade con el surgimiento de nuevos personajes derivados de un sentir diferente, que rigen las vidas de los protagonistas, como son los hijos naturales, las madres solteras, la pérdida y posterior reencuentro con el hijo o la madre, o los padres que renuncian a su paternidad. Paralelamente, la incursión cada vez más sólida del dinero en la literatura y el afianzamiento de la burguesía amplían la galería de personajes dramáticos enriqueciendo y diversificando el cuarteto del melodrama clásico. Así, banqueros, notarios, abogados, médicos y obreras pueblan las salas respondiendo a un público y una sociedad cada vez más plural. Los personajes secundarios se multiplican igualmente en un afán de realismo y de minuciosidad teatral, incluyendo a cocheros, mercaderes, etc. El esquematismo de los personajes se disipa, y los roles puramente accesorios tradicionales, como por ejemplo los personajes cómicos, están cada vez menos presentes en unas nuevas producciones orientadas a dar cuenta cada vez más verosímilmente de la realidad. En consonancia con la nueva sensibilidad teatral, el ideario político que se deriva de la misma recupera el republicanismo y bonapartismo suprimido de la mentalidad colectiva desde principios de siglo.

Todas estas variaciones temáticas se acompañan de modificaciones estructurales inherentes a la configuración del formato del melodrama. El respeto clásico de las tres unidades y de los tres actos básicos se difumina en obras articuladas en cinco actos y fragmentadas en diversos retablos que los avances técnicos permiten yuxtaponer y suceder rápidamente, complicando la trama única hasta el punto de estar compuesto cada uno de ellos por tramas y sub-tramas paralelas y autónomas. En este sentido, el crítico literario Francisque Sarcey decía, a propósito de *Lazare le Pâtre* de Bouchardy (1840), que “chaque acte est une pièce entière, et une pièce très embrouillée”³³. Los autores más representativos del llamado melodrama romántico son Ducange, Soulié y

³³ Citado por J. M. Thomasseau. *Op. Cit.* p 57.

Pyat. Ginisty describe el mérito del género refiriéndose a su esencia absolutamente dramática, y a su carrera como precursor de otros géneros. Dice “le mélodrame fut pourtant une bonne école de construction dramatique. Il donna carrière à la faculté de l’imagination ; avant d’avoir, lui aussi, sa discipline, il avait secoué de vieilles règles étroites, et il apporta de la liberté à la scène. Le romantisme, qui le méprisait superbement, parce qu’il était fatal, tandis que le mélodrame était essentiellement moral, pourrait bien lui devoir beaucoup, et après tout lui emprunta, sous d’autres couleurs, nombre de procédés ”³⁴.

Con la llegada del *Second Empire* el melodrama deberá, una vez más, hacer prueba a de su capacidad de adaptación a los nuevos tiempos y a las nuevas sensibilidades teatrales, y competir frente a dos otros géneros ya presentes a principios de siglo, pero que progresivamente cobran más relevancia entre el público: el *vaudeville* y la opereta. El género se diversifica enriqueciendo su estructura interna con el fin de equipararse a otras modalidades artísticas que gozaban del favor del público. Así, los actos y retablos que lo componen se multiplican y varían emulando la riqueza pictórica de la novela de folletín, a la que autores como Dennery o Anicet Bourgeois pretenden dar en sus piezas un soporte visual. El melodrama se convierte, según una expresión de Sarcey, en la “quintessence du roman-feuilleton”, y la aclimatación del teatro al género escrito conlleva la multiplicación de personajes y de tramas, muy similar al procedimiento técnico que paulatinamente irá enriqueciendo el *vaudeville*, disgregando definitivamente el respeto a las tres unidades clásicas. El refuerzo visual del drama cuenta además con la reincorporación de los *ballets* y los *couplets chantés* de antaño, y la actualidad del género se confirma por la puesta en escena de accesorios dramáticos resultantes de los últimos avances técnicos en torno a los cuales se articulaba la trama. Así, si el *vaudeville* de Feydeau incluía el hipnotismo y el magnetismo de los *fauteuils extatiques* y de más ingenios objetales propios de una era originaria del *kitsch*, el melodrama permite en sus escenarios la presencia de los últimos

³⁴ P. Ginisty. *Op. Cit.* P.10.

avances de la magnetología, además de los medios de transporte cada vez más utilizados socialmente, como el barco de vapor o la locomotora.

A partir de 1862, una época de incertidumbre se cierne en el género. Afectado por la transformación geográfica de París emprendida por Haussmann, el triunfo de otros géneros y la Exposición Universal de 1867, la actividad teatral melodramática disminuye y únicamente será recuperada a partir de la guerra de 1870, momento en que la reposición por Dennery de *Les Deux Orphelines* reactiva la producción de un género que nuevamente radiografía la tendencia social y política del momento, consagrándose durante las dos últimas décadas del siglo como púlpito magistral de las ideas socialistas. “Le mélodrame”, dice Thomasseau, “a ainsi cotoyé, dans cette deuxième moitié du XIX^e siècle, tous les mouvements théâtraux de l’époque sans se trouver profondément modifié”³⁵. Efectivamente, el género, a pesar de su involución, mantiene las características dramáticas esenciales capaces de retener la atención de un público que, como a principios de siglo, sigue acudiendo al teatro con el fin de encontrar un divertimento. La transformación temática es ajena al respeto de ciertas constantes escénicas que mantiene las claves de su éxito, tales como la alternancia antagonista de situaciones y emociones, la progresión sistemática de la trama nunca estática, siempre dinámica, o la creación de personajes y situaciones que apunten menos hacia la reflexión del espectador que a sus emociones. Así, la diversificación del género en cuatro grandes subgéneros básicos —el melodrama militar, patriótico e histórico de Sardou, Anicet Bourgeois, o Dennery; el melodrama naturalista o costumbrista encarnado principalmente en el realismo de Dumas *fils*, Séjour y de Georges Ohnet; el melodrama de aventuras exóticas de Edmond, Barbier, y finalmente el melodrama policial, puesto en escena en las piezas de Xavier de Montépin y Pierre Décourcelle— es sinónimo no tanto de un cisma interior cuanto de un intento por parte de los autores de ofrecer una respuesta variada a sus gustos y exigencias. En su capacidad de adaptación y en su versatilidad reside su esencia y también su éxito.

³⁵ J. M. Thomasseau. *Op. Cit.* P. 85.

2.2.3.2. El *vaudeville*.³⁶

El reino del género melodramático se fue diluyendo en favor de un nuevo género usurpador, calificado igualmente como “menor” en comparación con el canon establecido por el teatro clásico, pero de no menor éxito de público que había iniciado su andadura con anterioridad al melodrama pero que se consagró definitivamente desde mediados del XIX. A partir de 1850, el *vaudeville* vive su gran eclosión. D.O. Evans constata “qu’il ne se produit pas moins de deux et le plus souvent trois vaudevilles, pour chaque pièce sérieuse (comédie, tragédie, drame) qu’on voit paraître”³⁷, y el dramaturgo Delaville de Miremont afirma en sus *Mémoires* que “les mélodrames sans musique et les vaudevilles sans couplets ont remplacé la tragédie et la comédie”³⁸. Efectivamente, el *vaudeville*, como el melodrama, responde al deseo de diversión de las clases más populares ajenas por su incompreensión, elevado precio, y aburrida artificiosidad, a los espectáculos clasicistas de la Comédie Française. También como el

³⁶ Como veremos a través de las páginas siguientes, hemos tendido a agrupar bajo un mismo capítulo descriptor los géneros de la farsa y el *vaudeville*. Esta clasificación ha atendido puramente a criterios orientativos, pues lejos de creer en la identidad de ambos géneros, hemos considerado de interés reagruparlos con el fin de que nuestro lector no distrajera su atención en la evolución particular de cada uno de ellos. Además, tal unificación nos permite dar cuenta de los dos géneros cultivados por Feydeau en sus obras –ya sea en sus vodeviles de varios actos, o en sus últimas “farcas en un acte”- de modo a simplificar la perspectiva del autor. Con todo, no hemos pretendido realizar aquí definiciones exhaustivas de ambos géneros. Valga por ello la esquemática aunque sumamente precisa matización de André Roussin: “le vaudeville est un genre qui suppose un jeu d’entrées, de sorties, d’imbroglios, d’accumulations de toutes sortes, provoquant le rire avec des personnages sans épaisseur. Les péripéties font le vaudeville et non pas les personnages. Voilà pourquoi le vaudeville reste strictement gai et ne peut jamais toucher au tragique. Alors que la farce, elle, est toujours tragique parce qu’elle a pour base des personnages humains, et non plus des marionnettes. Le vaudeville utilise l’accumulation des péripéties et ne joue que sur cette accumulation, soit par le grossissement, tend à la révélation d’une vérité humaine (...) En conclusion, le vaudeville ne dépasse pas le phénomène du rire, tandis que la farce, par la notion d’injustice qu’elle suppose, implique une morale. On ne généralise pas sur un vaudeville – on ne peut généraliser que sur une farce. On n’a pas de morale à tirer d’un vaudeville – une farce en a toujours une que l’on pourrait énoncer comme pour les fables une fois l’histoire racontée. Le vaudeville est gratuit ; la farce, exemplaire ». André Roussin. « Farce et vaudeville » in *Cahiers de la Compagnie M. Renaud J.-L. Barrault*, “La Question Feydeau”, n°32. Paris Juillard. Déc. 1960. Pp. 70-71.

³⁷ D. O. Evans. *Le Théâtre Pendant la Période Romantique, 1827-1848*. Paris. Presses Universitaires de France. 1925. P. 83. Citado por Dengler Cassin. *Op. Cit.* P. 279.

³⁸ Citado por Dengler Cassin. *Op. Cit.* P. 279.

melodrama, el *vaudeville* se define como un género para-literario por cuanto su éxito se funda en una puesta en escena e interpretación adecuadas, más que en función de parámetros únicamente textuales. Su función se derivaba y era complementaria de aquella ejercida por el melodrama: a las lágrimas y tensiones de éste, el *vaudeville* oponía la carcajada descontrolada y lúdica de unos personajes y situaciones que, aunque también morales, fueron progresivamente liberándose de los preceptos de la censura hasta constituir una radiografía tragicómica del hombre moderno.

Los orígenes del término evidencian ya su derivación eminentemente popular. Como afirma Gidel³⁹, autor del más extenso y profundo estudio sobre el género, antes de designar un espectáculo teatral, el término refería a un cierto tipo de canción popular francesa que más tarde habría evolucionado hasta formar parte del espectáculo teatral. Su configuración en el siglo XIX es variable, y como el melodrama y el *boulevard* en su sentido más general, atiende a la toma de partida de las instituciones en el desarrollo interno del género, que se divide básicamente en dos grandes subgéneros. En primer lugar, el *vaudeville anecdotique* de Bouilly y Pain –que toma como punto de partida una anécdota del pasado o un suceso actual para la representación de una comedia costumbrista, a menudo con tintes moralistas, en la que el matrimonio constituye el desenlace obligado- y, en menor medida, los *vaudevilles de circonstance*, que destacan por su exaltación y confirmación del régimen napoleónico. El segundo gran subgénero está representado por los *vaudeville-farce* o *parodies-vaudevilles*, de tono más jocoso,

³⁹ Según la tradición, fue un normando, Olivier Basselin quien, entre 1400 y 1450, habría inaugurado el género. El antiguo nombre de estas composiciones musicales, *vau-de-vire* o *vaudevire*, esto es, *vallée de la Vire*, se explicaría por su origen geográfico, y describiría un tipo de canción sarcástica y alegre, compuesta sobre melodías conocidas. A partir de 1500 se ha recopilado un elevado número de esas canciones evidenciando su popularización, y sólo desde el siglo XVII el término *vaudeville* comienza a sustituir la acepción antigua *vaudevire*. Sin que la transformación haya sido dilucidada con exactitud, ciertos autores (Gidel, Littré, Bloch y Won Wartburb) consideran que ésta se habría llevado a partir de una deformación popular surgida a partir de la confusión entre *voix de villes* –recopilaciones de canciones populares diferenciadas por su nombre de los cánticos rurales- y la etimología normanda de *vau-de-vire*, dos términos que remitían prácticamente a un mismo referente. En el siglo XVII, *vaudeville* se impregnará de un significado mucho más concreto, el de canción popular parisina, y su entrada en el teatro tendría lugar alrededor de 1640, tomando como precursores el canto introducido por Molière en los intermedios de *Le mariage forcé* (1664) o *Le sicilien* (1667). Sobre la evolución del género a lo largo de los siglos XVII y XVIII, *vid.* Henry Gidel. *Le vaudeville*. Paris. Presses Universitaires de France. 1986. Pp.14-41.

que en la mayoría de los casos ponen en escena parodias de piezas trágicas y óperas bien conocidas por el público. Dentro de este grupo incluiríamos igualmente, por extender la fantasía cómica de los autores, las *folies-vaudevilles* o *folies-parades* en *vaudevilles* de un reducido número de dramaturgos entre los que citamos Mario Uchard (*La Postérité d'un Bourgmestre*, 1864), Duru y Chivot (*Les Médiums de Gonesse*, definida por los autores como “Folie mystérieuso-magnético-spirite”, 1865), o *La femme Électrique* de Cordier et Clairville (1846), que anticipan el absurdo y el delirio que definitivamente consagrará el *vaudeville* de fin de siglo en manos de Feydeau.

La estructuración clásica del género conjugaba una parte dialogada y otra cantada, representando una mezcla voluntaria entre comedia y ópera, que más tarde irá decantándose por la primera a medida que se va reduciendo la composición musical. Las piezas se dividían rigurosamente en uno o dos actos descuidando la regla de las tres unidades, y se caracterizaban por la carencia absoluta de una trama articulada. Con Scribe, el género se modifica en su esencia, adaptando a estas obras la técnica argumental compositiva observada en la comedia clásica o neo-clásica francesa de Corneille o Beaumarchais, integrando los *quiproquos*, peripecias, exposiciones y desenlaces y creando un género propio, o una técnica, la *pièce bien faite*, que se mantendría hasta finales de siglo no sólo en autores cómicos sino también en el drama realista de Dumas *fils* u Augier⁴⁰. El capítulo siguiente estudiará las bases dramáticas de la *pièce bien faite* según Scribe y su sucesor Sardou, y su repercusión en los escenarios ingleses, por lo que no nos detendremos en su examen ahora. La siguiente modificación esencial del *vaudeville* tendría lugar durante la década de 1860, momento en el que perdería las coplas cantadas de las que derivaba su nombre y que hasta el momento le proporcionaban su originalidad con respecto a otras formas cómicas. La canción insertada en el teatro se trasladaría, dando muerte absoluta a las melodías del

⁴⁰ La carpintería teatral de la *pièce bien faite* es definitiva de la estética del *boulevard* por cuanto la estructura de la misma está dirigida a entretener directamente al público. En este sentido, afirma Michel Corvin « la pièce bien-faite, c'est au nom de ses lois non écrites qu'on jugera, pendant des dizaines d'années, les œuvres du boulevard, comme si le respect de ses impératifs post-classiques était une sorte de passeport de respectabilité esthétique propre à faire transiter une marchandise dont la futilité ne fait aucun doute ». M. Corvin. *Le Théâtre de Boulevard. Op. Cit.* P. 41.

vaudeville, a un nuevo género surgido en 1858 con *Orphée aux Enfers* de Offenbach, *l'opérette*, que no haría sino rescatar un tipo específico de comedia nacido durante el siglo precedente.

La pérdida de la canción en el *vaudeville* comienza a plantear la desaparición del género como tal pues, una vez sin la marca que le distinguía de otras fórmulas cómicas, resulta difícil establecer una taxonomía que especifique las características definitorias de cada una de ellas. La antigua especificidad del término se disipa y describe, según Sarcey, de manera general, obras alegres sin pretensión alguna de profundidad psicológica, literaria o filosófica, basadas en la comedia de situación. Desde entonces, su evolución es fluctuante, atravesando épocas de prosperidad —en que centenares de obras son representadas en los teatros “templos” del *vaudeville*, como son el Palais-Royal, Gymnase-Dramatique, el Vaudeville, el Variétés o el Renaissance— hasta momento de graves crisis que afirmaban su muerte como espectáculo dramático, a manos del género popularizado por Offenbach. Con todo, el *vaudeville* consigue sobrevivir a sus crisis fortaleciéndose en torno a dos formas claves precursoras de su triunfo a finales del XIX y principios del XX: el *vaudeville à tiroirs* y el *vaudeville structuré*. El primero correspondería a las piezas de Meilhac y Halévy, Lambert-Thiboust, Dyvert y Lauzanne e incluso, un primer Labiche, y estaría compuesto de una serie de episodios prácticamente independientes hilvanados por medio de una trama ligera y en muchos casos inconsistente e ilógica a fuerza de reunir situaciones no cohesionadas. La comicidad resulta de la relación sistemática entre las escenas que se suceden y del diálogo satírico de los personajes, centrado en aspectos conocidos por el público. Esta categoría contrasta con el más riguroso *vaudeville structuré*, derivado de una aplicación sistemática y ampliada de los principios de la *pièce bien faite*, definido por una construcción elaborada milimétricamente que permite el desarrollo intempestivo de una acción rápida y mecánica en la que nada queda al azar, pues éste domina todas y cada una de las situaciones puestas en escena. Alfred Hennequin y más tarde Georges Feydeau son los máximos exponentes, el primero con *Le procès Vauradieux* (1875) y *Les dominos roses* (1876) y el segundo con la totalidad de su obra

exceptuando el ciclo último de su carrera dramática titulado *Du mariage au divorce*, compuesto de piezas breves en un solo acto.

Si el melodrama mantenía a lo largo del siglo una estética similar, a pesar de las diferencias en sus niveles temáticos y escénicos, por cuanto la reacción del público estaba articulada a partir de una serie idéntica de efectos dramáticos, el *vaudeville*, sí metamorfosea su sentido primitivo adaptándose y convirtiéndose en un espejo cada vez más esperpéntico de la sociedad de final de siglo. Así, si las lágrimas del melodrama evitaban percibir una realidad cambiante, la risa descontrolada del *vaudeville* modificaba sus víctimas hasta anticipar, de la mano de Feydeau, la crisis de las certitudes del hombre moderno de finales y principios de siglo que paralelamente otras vanguardias artísticas reflejaban en la poesía o la novela.

Frente a la homogeneidad del melodrama, el *vaudeville* del último cuarto de siglo, aquél que nos interesa por ser el que precisamente pudo haber atraído a Wilde durante sus largas estancias en París, presenta peculiaridades determinantes para su traslación en los escenarios ingleses. Sus escenarios siguen siendo los mismos: de las 26 salas que contabiliza Sarcey en 1882, inauguradas la mayoría a partir del decreto liberador del teatro de 1864, que permitía la representación de espectáculos de cualquier tipo en cualquier escenario—siempre que previamente hubieran pasado por la censura— los teatros especializados en el *vaudeville*, más por la fuerza de la costumbre que por el género en sí, son básicamente tres: el Palais-Royal, el Nouveautés y el Athénée-Comique. Evidentemente el género no se limitaba a estas salas: otras muchas realizaban representaciones de manera más o menos constante, dependiendo a menudo de las condiciones económicas de cada una de ellas. Así, entre los escenarios secundarios destacamos el Vaudeville, el Gymnase, el Variétés y el Renaissance. Mientras que estos dos últimos teatros tienden más a la puesta en escena de la *opérette*, el Vaudeville y el Gymnase ilustran exactamente esta evolución hacia las formas cómicas como garantía de éxito entre el público: sus inicios con las *comédies-vaudevilles* de Scribe dan más tarde paso al drama realista de Dumas *fils* u Augier para,

debido a los fracasos, finalmente volver a instaurar el género, ya fuera en su vertiente más clásica –Scribe, Lauzanne, Bayard, Duvert- o más moderna –Hennequin. Pero no todos los escenarios eran propiamente teatros consagrados. La efervescencia cultural parisina de final de siglo favorece la apertura de más de cincuenta *théâtres de quartier*, teatros situados en barrios periféricos de la ciudad, y un centenar de *cafés-concerts*⁴¹, a los que acuden las clases populares más desfavorecidas, en contraste con las capas medias de la sociedad que llenan las grandes salas anteriores. Estos últimos, orientados hacia la puesta en escena de parodias, operetas, revistas, sainetes y *vaudevilles*⁴², juegan un papel primordial al incluir en sus repertorios dramáticos la antigua musicalidad que había perdido el *vaudeville*, provocando la pérdida de un gran sector de su público. Por último, señalar la existencia de círculos *amateurs*, asociaciones formadas por iniciativa de grupos de jóvenes que representan para sí mismos, cuyo denominador común es su devoción por la música y el teatro, y que, de manera esporádica, deciden montar obras extraídas de los carteles de mayor renombre, entre los que el *vaudeville* ocupa un lugar importante. Tales círculos, desaparecidos hoy en día, sirvieron de cantera para numerosos autores, actores y *metteurs en scène*, entre los cuales Georges Feydeau, que

⁴¹ La importancia de estos escenarios “menores” es considerable. Prueba de ello es que Feydeau realizará una de sus primeras representaciones públicas en el Concert-Parisien, en 1885, de una de sus obras de juventud, *Gibier de Potence*.

⁴² Sobre la riqueza y variedad de los espectáculos representados en los *cafés-concerts*, Concetta Condemi detalla las tres partes que rigurosamente delimitan las diversas representaciones: “Trois parties savamment structurées composent les attractions où les divers genres sont représentés: la première partie est réservée aux spectacles de curiosités, à savoir quelques représentations de jeux d’adresse, d’animaux savants et phénomènes de cirque, chants et danses régionales, etc. – Ce répertoire jouissait des faveurs du public dès le XVIII^e siècle, c’était en effet celui des théâtres des foires. Pour terminer la première partie du programme qui commence aux environs de 19 heures, pendant plus d’une heure, l’orchestre, souvent composé de plus d’une trentaine de musiciens, exécute les ‘classiques du jour’, ‘les succès de l’opéra’. Les ‘concerts symphoniques classiques’ en vogue précèdent les nouvelles tendances musicales : valse, polka et mazurka sont fréquemment jouées. La seconde partie du programme comporte, une demi-douzaine de chansons chantées par de jolies chanteuses. Leur présence est remarquée, elles forment ‘la corbeille’ de la scène. Si leur talent est souvent mis en doute, leur beauté et attrait sont incontestés par les contemporains. A cet essaim de jolies filles, succède ‘le tour de chant’ de ‘l’artiste de premier plan’. Le même soir, ‘la vedette’ chante jusqu’à 40 chansons. La troisième partie du programme se termine le plus souvent par une petite pièce ou une opérette et un intermezzo musical qui accompagnent la sortie de la clientèle. Les mélodies de la soirée trottent dans l’air jusqu’à une heure du matin, fermeture réglementaire de tous les établissements publics”. Concetta Condemi. “Les Spectacles dans les Cafés à Paris entre 1848 et 1881”. In *Théâtre et Spectacles de Hier et Aujourd’hui. Epoque Moderne et Contemporaine*. Actes du 115^e Congrès National des Sociétés Savantes. Avignon 1990. Paris. Editions du CTHS. 1991. P.304.

estrenaba para el *Cercle des Arts Intimes*, su primer *vaudeville* en un acto, *Par la fenêtre*.

La estructura y los personajes que componen los *vaudevilles* estrenados en estas salas, aunque no constituyen un grupo homogéneo y estructurado como era el caso del melodrama, presentan rasgos arquetípicos que permiten encasillarlos por su función y comicidad. Su esencia es en todo caso caricaturesca, respondiendo a un género basado en la comedia de situación y en diálogos hilarantes, más que en la observación y descripción de características psicológicas. Su sencillez y escasa profundidad conceptual, descendiente directa de la farsa medieval y de la comedia clásica, permite no romper con el efecto de verosimilitud que el público acata tácitamente al ver cómo los personajes, convertidos en simples marionetas del autor, son sometidos regularmente a una serie de pruebas cercanas al absurdo, siempre contextualizadas en la actualidad.

El extracto social de los tipos dramáticos puestos en escena es generalmente burgués: médicos, abogados, arquitectos, notarios, agentes de seguros, etc. Una galería de retratos masculinos –rara vez la trama se articula en torno a mujeres– que constituye una atmósfera privilegiada, que se acompaña de sus séquitos domésticos –sirvientes, cocineros, etc.– y de los prejuicios sociales inherentes a su clase. El matrimonio es condición necesaria a su respetabilidad social, por lo que la crisis de la pareja tradicional será uno de los temas preferidos por los autores para la creación de tramas de enredos y equivocaciones, destinadas a poner contra las cuerdas una serie de personajes que ha de desdoblarse entre la imagen proyectada al resto de la sociedad y sus propios deseos secretos. La soltería es entendida como una transición hacia el matrimonio, por lo que la trama residirá en el *via crucis* seguido por el personaje para culminar su misión social. El hogar y la familia, más que un retrato realista, proporciona la excusa necesaria al autor para situar al personaje en un contexto opresivo compuesto de su esposa, amigos, sirvientes y familiares –éstos últimos a menudo poseedores de grandes fortunas, que pretenden legar sus riquezas a sus

herederos, condicionando aún más sus movimientos. Los roles femeninos ilustran, en la mayoría de los casos, la figura de la esposa como obstáculo para el marido, al que entorpecen en sus deseos. El personaje de la *cocotte*, versión cómica llevada hasta sus últimas consecuencias de la *aventurière* de los dramas moralizantes de Dumas *filis*, sustituye a la “jeune veuve” de los siglos XVII y XVIII, y es un personaje que remite a la actualidad del momento. Pertenecientes al mundo del espectáculo, su rol se identifica con los deseos ocultos del personaje, al que hace sucumbir por su lujuria y provocación, contrastando con su aparente imagen social. La clásica *ingénue*, la otra cara de la moneda de la *cocotte*, rara vez ocupa un puesto de relevancia en la trama, y su presencia es puramente periférica y teleológica, limitada a contraer matrimonio con el personaje principal. A todos ellos se añaden toda una serie de personajes secundarios extraídos del mundo civil, como son los policías –indispensables en su simbolismo de la obligación al respeto de la norma social-, los conserjes y porteros, camareros, etc. que facilitan el desarrollo de tramas a menudo enrevesadas, ya sea como ayudantes o detractores voluntarios e involuntarios de los planes del protagonista.

En cuanto a la estructura interna de la trama, ésta se caracteriza por una construcción que, con el tiempo, adquirirá una perfección rigurosa y casi matemática. Las pautas seguidas por los autores describen la aplicación sistemática de las fórmulas de la *pièce bien faite* popularizadas. La complejidad inicial del argumento requiere una escena de exposición que describa los personajes y sus nexos de unión, capaz de cautivar, por su hilaridad y claridad expositiva, la atención del público. En ella tiene lugar el punto de partida de la obra, que suele representar el inicio, desarrollo y solución a un problema del protagonista. En la mayoría de los casos la pieza se abre *in media res*, esto es, en medio de un hecho o acontecimiento que urge dar solución a los personajes a cambio de seguir integrados socialmente. Mentiras pasadas, infidelidades, noches de lujuria no recordadas, todo es válido con tal de situar al marido en una posición vulnerable. Su misión será pues similar a una andadura épica: deberá resolver la maraña social en la que se haya comprometido a partir del respeto a una serie de normas que lo identifican en su gesta. La acción se define por el enredo, y éste, a su

vez, por el *quiproquo*, la peripecia y el encuentro desafortunado. Todos ellos contribuyen al movimiento interno de la pieza, que es el principio en torno al cual se rige su unidad. El ritmo kinésico se facilita por los recursos antes citados y por los personajes carentes de psicologismo, que permiten al autor inventar escenas sucesivas, en casos débilmente conectadas entre sí, pero sorteadas gracias a la ayuda de la adaptabilidad de personajes-marioneta y de diálogos frenéticos. En este sentido ha de interpretarse la afirmación de Labiche a propósito del ritmo interno a la obra, “une pièce est un bête à mille pattes qui doit toujours être en route. Si elle se ralentit, le public bâille ; si elle s’arrête, il siffle”⁴³. Teniendo en cuenta esta consideración, no es de extrañar que el género alcanzara su máxima expresión en manos de Feydeau, que consiguió convertir la maquinaria escénica en un arte propio.

2.2.3.3. La Opereta.

El tercer gran género de innegable éxito entre el público del *boulevard* es, junto al melodrama popular y el *vaudeville*, la opereta. El término remite a los espectáculos que, desde finales del siglo XVII, surgen en las *Foires* parisinas de Saint-Germain y Saint Laurent con el nombre de *opéra-comique*⁴⁴. En efecto, su nombre hace referencia a su particularidad respecto a otros géneros, al simultanear fragmentos cantados – propios de la ópera- con fragmentos hablados –característicos de los *comédiens* franceses. Destacan los títulos *Scaramouche Scrupuleux*, de Fuselier (1711), *Arlequin, roi de Serendib*, de Lesage (1713), y *La Chercheuse d’Esprit*, de Favart (1741). Estas *opéra-comiques* encierran, en su combinación dialogada y cantada, las claves formales del género que popularizarán sus dos mayores representantes, Offenbach y Hervé. Pero la opereta necesita todavía de un segundo elemento definitorio que emana de un nuevo

⁴³ Citado por H. Gidel. *Le Théâtre de Georges Feydeau*. Paris. Klincksieck. 1979. P.23.

⁴⁴ Sería acertado explicitar la diferencia entre operette y opéra-comique a partir de la definición de Claude Terrasse, autor de *Monsieur de La Palisse*, “l’opéra-comique est une comédie en musique tandis que l’opérette est une pièce musicalement comique”. Citado por José Bruyr. *L’Opérette*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. « Que sais-je ? ». 1974. P. 16.

tipo de espectáculo que, recogiendo igualmente el canto y el diálogo, introduce variantes cómicas, propósitos satíricos y paródicos, que delimitan definitivamente las constantes del género. Así, el *intermedio* italiano, u *ópera bufa*, acuña la comicidad necesaria para, junto a la canción, despertar el interés de un público adormecido por los espectáculos oficiales. Esta variante no es, sin embargo, radicalmente innovadora. Jean Philippe Rameau, músico profesional, había introducido ya en *Platée* (1749), bajo la apariencia de un espectáculo “serio” –esto es, recreaciones mitológicas formalmente tradicionales, compuestas de coros, dioses, etc.-un libreto salpicado de reveses cómicos muy similar a las obras maestras de Offenbach y Meilhac y Halévy, anticipando en su título mismo –“ballet bouffon en trois actes et un prologue”- la esencia del *intermedio* italiano, que Rousseau definía en su *Dictionnaire* como “pièce de musique (ou de danse) qu’on enserre à l’Opéra entre les actes d’une grande pièce pour égayer et reposer en quelque sorte l’esprit du spectateur attristé par le tragique et le tendre souci des grands intérêts”⁴⁵. En 1752 tiene lugar el estreno de un *intermedio*, *La Serva Padrona* o *La Servante Maîtresse* de Pergolesi, a la que seguirá durante el mismo año, *Le Devin du Village* de Rousseau, y *Les Troqueurs* de Vadé y Dauvergne en 1753. Este nuevo género, de consagrado éxito en Italia, se inicia con el autor italiano citado más arriba, y se perfecciona con una terna de compositores napolitanos, Nicolo Piccini, Giovanni Paisiello y Domenico Cimarosa. Resulta difícil desligar los orígenes del intermedio italiano de aquellos de la ópera bufa, tanto por sus cualidades intrínsecas –ambos géneros comparten las mismas características formales (canto y diálogo), tonales (sátira y parodia humorística) y temáticas (actualidad o demitificación por medio de referentes actuales de emblemas históricos o legendarios del pasado)- como por su repercusión sobre la opereta francesa. En este sentido, la definición de ópera bufa, iniciada por Rossini, que proporciona la *Encyclopédie de la Musique*, confirma esta dificultad al remitir directamente al padre putativo de la opereta en Francia: “Opéra dramatique du genre léger (*Così fan tutte*). A Paris, on entendit l’usage de ce mot jusqu’à désigner par

⁴⁵ *Ibid.* P. 10.

lui le théâtre ou la troupe par laquelle pareille œuvre était représentée (ex. *Les Bouffes Parisiens*, d'Offenbach).⁴⁶

Como vemos, la opereta francesa deriva directamente de una vertiente doble formada por los precursores italianos mencionados y el espíritu de la farsa presente en los espectáculos de la Foire del XVIII. En Francia, el género se populariza por medio de sus dos mayores representantes durante el siglo XIX: Offenbach y Hervé. Ambos compositores convierten el género en una síntesis de la actualidad, recurriendo al travestismo de los personajes y a la imagen mítica para encubrir referentes contemporáneos fácilmente reconocibles por su público. Este es el caso principalmente de Offenbach, que a través de títulos como *Orphée aux Enfers* y *La Belle Hélène*, crea sendas parodias de las clases dominantes, particularmente de Napoléon III y su agitada vida amorosa –tal y como dos siglos antes había hecho Molière con su *Amphytrion* (1688) refiriéndose por medio del binomio Jupiter-Alcmène a la pareja Louis XIV-Madame de Montespan- escenificados por medio de situaciones hilarantes muy aplaudidas, acompañadas del cancan y de estribillos populares. No tenemos más que remitirnos al testimonio de Francisque Sarcey del estreno de la pieza para imaginar el estruendo de un público inmerso en la actuación hasta formar parte de la música misma, así como para intuir la trasgresión paródica implícita en sus escenas:

Ne vous semble-t-il pas, aux premiers sons de cette orchestre enragé, voir toute une société se soulevant d'un bond et se ruant à la danse ? Elle réveillerait des morts, cette musique...Au premier coup d'archet qui mettait en branle les dieux de l'Olympe et de l'Enfer, il semblait que la foule fût secouée d'un grand choc et que le siècle tout entier, gouvernements, mœurs et lois, tournât dans une prodigieuse et universelle sarabande.⁴⁷

La fuerza transgresora y desmitificadora de la composición se refleja además en las críticas de autores contemporáneos, denostando el espíritu ridículo de estas piezas

⁴⁶ *Ibid.* P. 13.

⁴⁷ Extracto de la crítica al estreno de *Orphée aux Enfers*. Citado por Julio Leal. “Mitos del Théâtre de la Foire al Cancan: Orphée aux Enfers de Jacques Offenbach”. In Andresen, K ; Bañuls, J. V.; De Martino, F. (Eds.) *El Teatre, Eina Política*. Bari. Levante Editori. 1999. P. 161.

destinadas a devolver al mito –de ahí su éxito- la accesibilidad y carácter terreno que tuvo en su día. El testimonio de Gautier sobre una de las puestas en escena de *La Belle Hélène*, es un buen ejemplo para conocer las piezas desde el punto de vista de la representación escénica:

La Belle Hélène froisse nos admirations et nos croyances artistiques. Quoiqu'une révélation céleste ait renversé leurs autels, les dieux sont encore les dieux de l'art et chercher à ridiculiser les héros d'Homère, c'est presque blasphémer. Pour nous, les dieux de l'Olympe et les héros de la Mythologie vivent toujours. Une douleur inquiète nous saisit lorsque la main irrévérencieuse de la parodie dessine des sourcils au bouchon sur leurs blanches figures, insère des pipes entre leurs lèvres de marbre, arrache leurs draperies pour y substituer un tartan et met un cabas à la main royale qui tenait quelque attribut romain : rien ne saurait nous être plus pénible qu'un pareil spectacle (...) leurs dieux qui personnifient, sous des formes nobles, harmonieuses et parfaites, les énergies occultes de la nature sont dignes de respect, comme les plus belles création du genre humain.⁴⁸

El testimonio de Gautier nos permite saborear la imagen del escenario del momento para conocer los métodos paródicos utilizados por Offenbach, así como la reacción conservadora suscitada entre algunos sectores críticos. Como afirma Leal, “sus dioses lo son por el nombre, vestido y decorado, pero su desmitificación vendrá por hablar y comportarse como burgueses o *démi-mondaines* de su propio momento”⁴⁹ Similar a Gautier es la opinión de los Goncourt, que en sus memorias escriben:

Il y a comme une essence de crapulerie dans les nouveaux plaisirs de Paris. Tout ce que la musique et le rire ont d'ignoble et de dégradé, une sorte d'Opéra-comique tombé dans le ruisseau avec des refrains d'idiot, la pastorale juée en blague infecte sur des pipeaux de Daumier, des chants gâteaux scandés par des joies épileptiques, voilà l'Opéra du voyou : l'Alcazar !⁵⁰

⁴⁸ *Ibidem*. P. 163.

⁴⁹ *Ibidem*. P. 168.

⁵⁰ *Goncourt, Frères. Journal. Mémoires de la Vie Littéraire 1851-1865*, 5 Avril 1864. Paris. Robert Laffont (Ed.). 1989. P. 1963. Citado por Leal (1999) P. 164.

Tras *La Belle Hélène* y *Orphée aux Enfers* no podemos dejar de mencionar, entre las 102 operetas compuestas por Offenbach, la denominada “tétralogie de l’Exposition 1867”, en la que el compositor abandona el recurso mítico para entrar a describir la actualidad inmediata. La tetralogía está compuesta de *La Vie Parisienne* (1867), *La Grande Duchesse de Gérolstein* (1867), *La Périchole* (1868) y *Les Brigands* (1869), y en las que nuevamente su éxito reside en una combinación de humor y espontaneidad ambientados en la decadencia del Segundo Imperio.⁵¹

El otro gran compositor cuyo nombre citábamos al principio junto al de Offenbach, Hervé, representa el segundo y gran representante de la opereta francesa en el XIX, además de ser el único competidor de Offenbach. De mayor aptitud para las artes escénicas –Offenbach sólo se mostraba como músico, mientras que Hervé ejercía de compositor, empresario teatral, director de orquesta, cantante, *metteur en scène*, decorador, e incluso mecánico-, Florimond Rongé, apodado Hervé, compone, tras unos inicios rutilantes en la Opéra Nationale, una trilogía de títulos que competirán en calidad y éxito de público a la teatralogía de Offenbach. Con *L’Oeil Crevé* (1867), *Chilpéric* (1868) y *Le Petit Faust* (1869), piezas que alternan la música con la poesía, la fantasía con la leyenda histórica y la parodia, Hervé conseguía encumbrarse en lo más alto de la opereta desafiando sus claves primitivas para concederle rasgos más propios del simbolismo. Junto a Hervé y Offenbach, podríamos citar otros muchos compositores y libretistas que a lo largo del XIX, consagraron el género en los escenarios franceses. Entre los más significativos dentro del marco temporal del siglo que nos ocupa, destacamos Charles Lecoq, representante de la opereta burguesa, Edmond Audran, Robert Planquette y André Messager con la *Opérette, Belle-Époque*. Todos ellos contribuyeron a difundir un género cuyas claves residían, una vez más, como el *vaudeville* y el melodrama, en el acercamiento de la representación al público,

⁵¹ A propósito de la inmediatez de los temas tratados por Offenbach, así como de la representatividad de sus obras de su época, Albert Wolff dice “sa musique a le diable au corps, comme notre siècle qui marche à toute vapeur ; c’est celle du mouvement diabolique de notre temps”. Citado por José Bruyr. *Op. Cit.* P. 25.

en la popularización y actualidad de los temas y situaciones tratados, vehiculados en un lenguaje coloquial, y amenizado siempre por los extremos de la risa y el llanto.

3. VECTORES DE INTRODUCCIÓN DEL TEATRO FRANCÉS EN GRAN BRETAÑA.

Habida cuenta de la supremacía dramática del teatro francés sobre el inglés, los dramaturgos y adaptadores británicos no tardarían en vislumbrar las ventajas económicas que derivarían de la traslación –bien mediante la aplicación de las técnicas dramáticas más populares en Francia, bien mediante plagios y adaptaciones de piezas galas- de las obras más famosas en París. Como ya hemos estudiado en el primer capítulo de nuestro estudio, el mercado inglés resulta un cliente potencial desde la abolición de los teatros oficiales y la ampliación del número de nuevas salas. Gran Bretaña, como a partir del último tercio de siglo lo hará Estados Unidos –Boucicault e incluso Wilde realizarán giras dramáticas en Norteamérica con el fin de probar obras que posteriormente llevarán a Londres-, constituye un mercado excepcional para la asimilación del teatro francés, dado el ingente interés e importancia del género dramático para la población, únicamente comparable con la atención recibida en la Atenas de Pericles.

Interés orientado hacia Francia, por otro lado, que se remontaba siglos atrás. W.J.Lawrence⁵² ha situado el nexo dramático originario entre los dos países, en el periodo de la invasión normanda y los intentos de imposición de las *Miracle Plays* francesas en la población Anglo-Sajona. Imposición, además, connotativa del rechazo –calificado por Arnold, de “provinciality of thought”, que para los ingleses supuso siempre la introducción de dramaturgias francesas en suelo británico, y que enlaza

⁵² W.J.Lawrence. “Early French Players in England”. *Anglia*. XXXII. 1909. P. 61.

directamente con las famosas *Monte Christo riots* de 1848⁵³. Esta asunción, aunque aparentemente exagerada por cuanto resume una misma postura crítica mantenida con vesania durante ochos siglos, denota, no obstante, una conexión continuada entre los dos países en lo concerniente a la cuestión teatral. Sin pretender recorrer aquí estos ocho siglos de historia dramática y los lazos de unión entre Francia y Gran Bretaña, si nos interesa señalar que la consolidación del teatro francés en Gran Bretaña no es un fenómeno nuevo que se da de manera abrupta durante el siglo XIX, sino que ya desde dos siglos atrás, tal influencia era fácilmente perceptible, y como afirma Avery, “the practice of employing dancers and singers from abroad had developed considerably earlier, and the court of Charles II had shown an interest in foreign players, especially French actors, singers and dancers, as early as 1661”⁵⁴. Ciertamente, la implantación del protectorado de Cromwell, que tendría por resultado posterior el estudio y la aplicación de los parámetros compositivos de Molière en las dramaturgias de Wycherley, Congreve, Farquhar, Dryden, o Etherege, y la denominada *Restoration Comedy*⁵⁵, puede ser considerado uno de los momentos clave en relación con nuestro objeto de estudio por cuanto Molière desarrolla un espíritu cómico que tratará de ser recogido por toda una serie de autores ingleses, y que sólo a finales del XIX volverá a la luz en Inglaterra, a manos de la dramaturgia wildeana.

Así, en el curso de sus múltiples viajes a Francia durante los años que siguieron a la Revolución, el escritor Arthur Young no dejaba de alabar el teatro francés. El 18 de octubre de 1787, tras haber asistido a la representación de *Métromanie*, de Piron, declaraba “the more I see, the more I like the French theatre; and have no doubt in

⁵³ Cf. 3.10. *Recepción crítica del teatro francés en Gran Bretaña*.

⁵⁴ Emmett L. Avery. “Foreign Performers in the London Theaters in the Early Eighteenth Century”. *Philological Quarterly*, XVI, II. April 1937. P. 105.

⁵⁵ Vid. Dudley Miles, *The Influence of Molière on Restoration Comedy*. New York. 1920; John Wilcox, *The Relation of Molière to Restoration Comedy*. New York. Columbia University Press. 1938 ; André de Mandach. *Molière et la Comédie de Moeurs en Angleterre, 1600-1668*. A la Baconnière. Neuchatel. 1946; Harold. C. Knutson. “The cuckold triangle in Molière’s *L’École des Femmes* and in Wycherley’s *The Country Wife*.” In Guadiani, C.; Van-Baelen, J. (Eds). *Création et Récréation : un dialogue entre littérature et histoire*. Tübingen. Narr. 1993; Gaston Hall, “From *Le Misanthrope* to *La Prude* via *The Plain Dealer*: Molière, Wycherley, Voltaire”. In *Papers on French Seventeenth Century Literature*. 1983

⁵⁵ Emmett L. Avery. *Op. Cit.*

preferring it to our own. Writers, actors, buildings, scenes, decorations, music, dancing, take the whole in the mass, and it is unrivalled by London. We certainly have a few brilliants of the first water; but throw all in the scales, and that of England kicks the beam”⁵⁶. Young escribe en un momento en el que, sobre los escenarios ingleses, se puede contemplar a actores de la talla de Sarah Siddons y Philip Kemble. Con todo, su interés se vuelve hacia la Comédie Française, un conjunto actoral que se compone de mucho más que de intérpretes con talento. Se trata de un espacio físico subvencionado económicamente por el estado, y representativo de esa monarquía que la mantiene económicamente, por medio de la agregación exclusiva de obras en un repertorio conocido a la perfección, y cuya pertenencia es sinónimo de consagración nacional para el autor. Con todo, no fueron los únicos actores franceses que intentaron “invadir” los escenarios ingleses:

Quelques années plus tôt, madame Arnould-Plessy ayant eu la fantaisie de jouer dans la langue de Shakspeare [sic], Théophile Gautier l’avait complimentée sur la grâce avec laquelle elle réussissait à ‘s’extraire l’anglais de la bouche’. D’autres essayèrent d’imiter ce talent et d’en tirer parti. Fechter se mit en tête, non seulement de jouer *Hamlet*, mais de jouer d’une façon toute nouvelle et se fit applaudir pendant soixante-dix soirées consécutives. Une ingénue échappée de la Comédie Française, Stella Colas, tenta la même aventure dans le rôle de Juliette, et malgré son mauvais accent, son insupportable prétention, grâce à des puissants protecteurs, tint bon quelque temps contre le légitime agacement du parterre. Les choses ne se passaient pas toujours aussi doucement et, en plus d’une circonstance, la brutale colère du public chassa, comme sous Charles I, les intrus de la scène qu’il entendait réserver aux artistes nationaux.⁵⁷

Metáfora del reino y del Arte desde Molière, la Comédie es el emblema del teatro francés oficial, ideal que hasta finales del XIX y principios del XX, perseguirán los dramaturgos ingleses. Como veremos en las páginas que siguen, la *troupe* de la Comédie Française, atingente a toda una serie de ideales dramáticos, con sus sucesivos

⁵⁶ Young. *Travels in France during the years 1787, 1788 and 1789*. ed. Constantia Maxwell. CUP. 1950 (first published Bury St Edmunds, 1792). Pp. 82; 86. in F.W.J.Hemmings. *The Theatre and the State in France, 1760-1905*. Cambridge. CUP. 1994. P. 6.

⁵⁷ Augustin Filon. *Le Théâtre Anglais. Hier, Aujourd’hui, Demain. Op.Cit.* P. 41.

viajes a Londres, constituirá uno de los principales vectores de introducción del teatro francés en los escenarios ingleses.

Por otro lado, y paralelamente a las grandes salas en las que la Comédie llevaría a cabo su exhibición de un nutrido repertorio oficial, destacan los autores del *boulevard*. A principios de siglo, el melodrama à la Pixérécourt, será un factor clave primordial en la elaboración del género en Inglaterra. Toda una serie de adaptaciones del francés permitirán la introducción más notable de las técnicas melodramáticas francesas que más tarde se constatarán en autores como Wilde. Tras la adaptación de Holcroft de *Coelina*, en 1800, siguió un flujo incesante de versiones inglesas. Así, citando tan sólo las más representativas, *L'Homme à Trois Visages, ou le Proscrit de Venise* (1801) proporcionaría el material de cuatro piezas inglesas: *The Venetian Outlaw*, de Elliston (1805); *Rugantino*, de Lewis (1805); *The Venetian Outlaw*, de Powell (1805), y un segundo y anónimo *Rugantino*, de 1831. *La Femme à Deux Maris* (1802) daría lugar a otras tres : *The Wife of Two Husbands*, de Cobb (1803) ; *A Wife of Two Husbands*, anónima, escrita en el mismo año, y una tercera, de mismo título que la anterior, escrita también en 1803 por E. Gunning. El listado de melodramas adaptados del francés es interminable, y su detección es tanto más difícil no sólo debido a la ingente cantidad de piezas, cuyo título no responde a una traducción del original, sino también a la ausencia del nombre del autor original en los *play bills* de la mismas. Los apéndices de Alardyce Nicoll en el volumen IV de su *History of English Drama*, sin pretender ser completos, ofrecen un panorama significativo de la influencia del melodrama francés en Gran Bretaña⁵⁸.

Influencia que, por otro lado, no se dará en el caso del gran renovador del teatro de la primera mitad del siglo desde un punto de vista menos escénico que puramente teórico, como es Victor Hugo, a pesar de utilizar las mismas claves que el melodrama histórico en la composición de su *drame historique*, en un intento de reevaluar la

⁵⁸ Vid. Alardyce Nicoll. Alardyce Nicoll. *A History of English Drama 1660-1900*. Vol. IV. *Early Nineteenth-Century Drama, 1800-1850*. Op. Cit. Appendix B. y Pp. 80-85.

consideración social del género. Si bien algunas de sus piezas fueron trasplantadas a los escenarios ingleses –entre las más notables, *Le Roi s'Amuse* (1832) fue adaptada por Burton como *The Court Fool* para el Royal Pavilion en 1833, *Marie Tudor* (1833) para el Adelphi, en 1840 con el título *Queen Mary*, o *Angelo* (1835), estrenada en el Vic ese mismo año bajo el mismo título⁵⁹-, la controversia que alcanzaron sus montajes en Francia dista mucho de la indiferencia con la que el público acogió sus obras en Londres. Nicoll afirma en este sentido que “to all intents, Victor Hugo passed unnoticed in this age”⁶⁰, y en este mismo sentido Brander Matthews defiende la superioridad del interés dramático de Alexandre Dumas frente al autor de *Ruy Blas*⁶¹. Probablemente los dramaturgos y adaptadores, más concentrados en proporcionar a sus auditorios piezas de argumentos efectistas, hallaran en el melodrama una fuente inagotable con la que abastecer sus adaptaciones, sin necesitar recurrir a obras más elaboradas como aquellas de Hugo. En cualquier caso, el melodrama representa la punta de lanza de las dramaturgias francesas en Gran Bretaña durante la primera mitad del XIX, cuya impronta permanecería hasta finales de siglo. Filon, crítico francés buen conocedor del estado de la cuestión teatral en Inglaterra, nos permite obtener la impresión parisina de la repercusión de sus dramaturgias en Gran Bretaña. Señalando el estigma de inmoralidad impreso sobre el teatro francés, más subversivo e innovador que los anticuados y convencionales géneros ingleses, Filon apunta hacia el exotismo

⁵⁹ Sobre las versiones inglesas de las piezas de Victor Hugo, *vid.* Victor E. A. Bowley. “English Versions of Victor Hugo’s Plays”. *The French Quarterly*. X, vol. 2. June 1928.

⁶⁰ Alardyce Nicoll. *A History of English Drama 1660-1900*. Vol. IV. *Early Nineteenth-Century Drama, 1800-1850*. *Op. Cit.* P. 80.

⁶¹ Brander Matthews incide también en la consideración de la dramaturgia de Hugo, como la de Dumas, como descendiente directo del melodrama de Ducange y de Pixérécourt, a pesar, en el caso de Victor Hugo, de destacar la ausencia de interés de sus obras para los adaptadores ingleses del diecinueve: “Melodrama for melodrama, *Hernani* and *Ruy Blas*, fascinating as they are, seem now to be less easily and less spontaneously devised than *Antony* and *Tour de Nesle*. Dumas was a born playwright with an instinctive felicity in handling situation; and Hugo, although he was able, by dint of hard work and by sheer cleverness, to make plays that could please in the theater, had far less of the native. In their play-making both Hugo and Dumas were pupils of Pixérécourt and Ducange; and *Hernani* and *Antony* do not differ greatly in kind from *Thirty Years of a Gambler’s Life*, however superior they may be in power, in vitality, and, above all, in style. What Dumas and Hugo did was little more than to take the melodrama of the boulevard theaters and to make literature of it, -just as Marlowe had taken the unpretending but popular chronicle-play as the model of his *Edward II*”. Brander Matthews. *The Development of the Drama*. New York. Charles Scribner’s Sons. 1912.

que representan las piezas francesas, y la adaptación compulsiva de incluso los mayores descalabros escénicos:

Les étrangers gagnent du terrain. De 1850 à 1865, il semble qu'on ne puisse plus se passer de nous. On nous traduit, on nous adapte sous toutes les formes. On transplante nos mélodrames, on fait des farces avec nos comédies que l'on grossit et que l'on exagère ; quelquefois on pétrit, pour ne rien perdre, des drames avec nos opéras. Des pièces, fort médiocres ont les honneurs de deux ou trois versions successives, et tel drame, vite oublié au boulevard du Crime, devient classique en Angleterre. Une légende qui court le monde théâtral prétend que le directeur du Princess's tient sous séquestre un malheureux qui traduit pour lui du français sans relâche. On ne desserre sa chaîne et on ne lui donne à manger que quand il a fini sa lugubre tâche.⁶²

La imagen del adaptador secuestrado y encerrado bajo llave por el director de una sala, confinado y condenado a la adaptación sistemática de originales extranjeros indica los principales vectores de introducción del teatro francés: las continuas adaptaciones, versiones, y plagios llevados a cabo por dramaturgos ingleses.

El papel de la realeza inglesa será igualmente esencial en la consolidación de la presencia de los actores y compañías francesas en Londres. Con la abolición de los teatros oficiales se amplían las ofertas dramáticas y se diversifica el gusto. La corte no ha de desplazarse obligatoriamente al Covent Garden o al Drury Lane, sino que puede atender a las novedades que salas más pequeñas como el St. James's -y que experimentarán el mayor crecimiento a lo largo del siglo- ofrecen. Esta sala, cuya orientación francófila queda subrayada en los *play-bills* que la definen como “Théâtre Français, King Street à Londres”, se erigirá como el principal receptor de las *troupes* francesas, tal y como el Majesty's lo era de las compañías operísticas italianas. A través de un concierto de cesión de la sala a estas compañías durante seis meses, a lo largo del siglo desfilarán sobre sus tablas y ante los principales miembros de la realeza, actores de la talla de Rachel, Lemaître, Rose-Chérie, Déjazet, Laffort, Bouffé, Plessy o Doche. El interés de la corona hacia el modelo francés se refrenda en la estadística de sus

⁶² Augustin Filon. *Le Théâtre Anglais. Hier, Aujourd'hui, Demain. Op. Cit.* P. 41.

desplazamientos a la sala, reflejada en los diarios de la reina Victoria en 1847. De las 49 visitas realizadas a los diferentes teatros durante ese año, en 32 ocasiones visitó la ópera, en 14 el St. James's, y en tan sólo una ocasión de las tres restantes, su atención se centró en una obra inglesa estrenada en el Haymarket⁶³, lo que demuestra el respaldo proporcionado por la realeza a las compañías extranjeras, tal y como confirman los propios testimonios de la reina reflejados en las conversaciones mantenidas con sus hijos, reproducidas en sus diarios. Ejemplo ilustrativo de esto último es el comentario realizado a su hija mayor tras su matrimonio: “as regards the French plays- you should go; there are many –indeed quantities of charming little plays- and dear Papa –who you know is anything but favourable to the French –used to delight in going to the French play –more than to any other, and we used for many years –when we had a good company (we have had none since 1854) to go continually and enjoyed it excessively”⁶⁴. A propósito del interés de la reina por los actores franceses, sus propias declaraciones son muy significativas, particularmente aquellas que se refieren a la actriz francesa Rachel, que tras su *début* en Londres en 1841 interpretando personajes femeninos clásicos de Racine y de Corneille, la reina Victoria asegura haber sido seducida por la actriz y los autores franceses, tal y como confirma las sucesivas visitas de Rachel a la capital británica durante los años que siguieron. Esta larga lista de actores permitió familiarizar a la corona inglesa no sólo con actuaciones procedentes de los grandes clásicos franceses, sino también, con piezas más modernas, extraídas del panorama teatral actual parisino. Así, numerosas piezas ya olvidadas, pero de probado éxito en París, fueron representadas ante la corte. Títulos como *La Jeune Femme en sa Colère*; *L'ange au Sixième Étage*; *Le Mari à la Campagne*; *Un Secret*; *La Demoiselle à Marier*; *La Mère de Famille*; *L'Héritière*; o *La Joie fait Peur*, obtuvieron el favor de la reina, gracias en gran medida, a los actores que encarnaron los papeles principales. Prueba de ello es la cita de la reina, a propósito del deleite sentido durante la interpretación de Rachel en la pieza de Scribe, *Adrienne Lecouvreur*: “It's a beautiful character, and Rachel's delineation of it is one of the finest pieces of acting imaginable

⁶³ Cf. George Rowell. *Queen Victoria Goes to the Theatre*. London. Paul Elek. 1978. P. 41.

⁶⁴ in Roger Fulford (Éditeur). *Dearest Child: letters between Queen Victoria and the Princess Royal*. 1964. P. 183. Citado por George Rowell. *Queen Victoria Goes to the Theatre*. Op. Cit. P. 41.

—such a refinement of feeling and expression of passion, love and sorrow, and such a fearful way of depicting death —of the delirium produced by poison. I frequently felt tears in my eyes”⁶⁵. Los montajes de Scribe ante la reina y la corte que le sigue, consolidan su papel como vector transmisor del teatro francés en Londres de manera oficial, vector popularizado ya entre las capas plebeyas años antes con las primeras adaptaciones del dramaturgo al inglés. La evolución en los gustos de la soberana, que a partir de la segunda mitad de siglo, y como resultado de la decadencia de las compañías teatrales francesas desplazadas a Londres, afirmará “we have had none [good companies] since 54”⁶⁶, no impedirá que el germen del teatro francés ya se haya implantado en las costumbres de la corte, y se vea reflejado en las tendencias del público.

A través de las páginas que siguen estudiaremos cuáles fueron los principales introductores del teatro francés en Gran Bretaña. A pesar de contar con una tradición importante, nos centraremos para nuestros intereses, en la presencia de la Comédie Française y en la integración de la técnica de la *pièce bien-faite* en las dramaturgias inglesas. Estos dos vectores son fundamentales por cuanto son trazables a través de la vida y obra de Oscar Wilde, y representan uno de los principales motores regeneradores del teatro inglés.

2.3.1. La *Comédie Française* en Londres.

*Je vis ainsi Roméo, Virginus, Shylock, Guillaume Tell, Othello ;
Je vis Macready, Kean, Young. Je lus, je dévorai le répertoire étranger,
Et je reconnus que, dans le monde théâtral, tout émanait de Shakespeare,
comme dans le monde réel, tout émane du soleil*⁶⁷

⁶⁵ *Ibid.* P. 43.

⁶⁶ *Ibid.* P. 67.

⁶⁷ in Michel Lioure. *Le Drame de Diderot à Ionesco*. Paris. Armand Colin. 1973. P. 70.

*La vérité est que jamais, à Londres, aucune entreprise théâtrale
n'a excité la même sensation, n'a remué aussi profondément le public
que les représentations de la Comédie Française,
ceux de mes confrères en critique théâtrale,
que j'ai eu occasion d'entretenir à ce sujet,
m'ont tous marqué leur étonnement d'une vogue
aussi considérable, aussi soutenue*⁶⁸

El primer extracto corresponde a las palabras pronunciadas por Alexandre Dumas, tras comprobar con entusiasmo la revelación dramática que supuso el descubrimiento de Shakespeare a manos de la *troupe* de actores ingleses que en 1827 se desplazó hasta París con objeto de representar en el Théâtre de la Porte Saint-Martin un repertorio de piezas isabelinas. Los gritos, silbidos e insultos con los que el público francés había acogido en 1822 a otra compañía inglesa, similar a las *riots* que en 1848 tendrían lugar en Londres con la llegada del Théâtre Historique, fueron descritas con reprobación por Stendhal, en su *Racine et Shakespeare*, y en ningún caso permitían vislumbrar el cambio radical de actitudes que se produciría más adelante. Anticipando el provincianismo que los espectadores ingleses demostrarían quejándose ante las compañías francesas contratadas por sus teatros, Stendhal reprobaba a esa “jeunesse égarée” parisina, “qui a cru faire du patriotisme et de l’honneur national en sifflant Shakespeare, parce qu’il fut Anglais”⁶⁹, ignorando la repercusión que estos actores tendrían sobre la profesión dramática francesa a partir de aquel momento. Efectivamente, cinco años más tarde, una segunda compañía se desplazó nuevamente a París encabezada por los eminentes actores Charles Kemble y Harriett Simpson. Esta vez, la recepción del público fue muy diferente. Un estilo declamativo más natural sobre el escenario, la violencia y fuerza de las escenas, eran aplaudidos por un patio de butacas entregado, al tiempo que sembraban el germen de una regeneración teatral en Francia en los escenarios de Kean o de Macready, que se traduciría en actores como

⁶⁸ Francisque Sarcey. *La critique et les lois du théâtre*. In *Quarante Ans de Théâtre*. Op. Cit. P. 376.

⁶⁹ Stendhal. *Racine et Shakespeare*. *Etudes sur le Romantisme*. Paris. Garnier-Flammarion. 1970. P. 54.

Marie Dorval, Frédérick Lemaître o Bocage. La revolución dramática que supuso la llegada de los actores ingleses a París es similar a la producida, medio siglo más tarde, por la Comédie Française en Londres, tal y como evidencia la cita de Sarcey.

Uno de los principales vectores introductores del teatro francés en Gran Bretaña cuya notable influencia en dramaturgias británicas es fácilmente observable en el autor que sirve de base inductiva a nuestro estudio, fue sin duda la presencia de la *troupe* de actores de la Comédie Française en Londres. Antes de pasar a detallar de manera pormenorizada sus sucesivas estancias en la capital británica, y de iniciar el análisis de la influencia y recepción del fenómeno social y dramático que supusieron las sucesivas estancias de la Comédie Française en los escenarios londinenses, conviene detallar muy brevemente su estructura y funcionamiento internos, con el fin de comprender mejor el impacto y contraste innovador de la *troupe* francesa en comparación con los métodos de representación y de asociación británicos del último tercio del siglo XIX. De este modo, podremos observar las características intrínsecas que destacaron sus contemporáneos ingleses, y la convirtieron en una compañía objeto de réplica e imitación. Insistir en esta cuestión no resulta irrelevante si atendemos además a la recepción periodística y dramaturgía de la compañía parisina, destacando y alabando aspectos concernientes tanto a las diferentes puestas en escena y a sus actores, como a la organización de la misma. El interés de esta última queda además patente en un último aspecto de mención imprescindible, que es la repetida intención por parte de dramaturgos, críticos e instituciones británicas de copiar su modelo organizativo adaptándolo al formato británico.

No es extraño, por lo tanto, que el crítico dramático Francisque Sarcey, durante la segunda visita de la compañía a Londres en 1879, apuntara, como clave de arco del éxito de la Comédie Française en territorios extranjeros, su esquema funcional, durante el discurso de recepción pronunciado en el Gaiety Theatre frente a un auditorio compuesto por las más notables autoridades en materia teatral. Dicho esquema organizativo se articula en torno a un sistema asociativo que constituye el pilar

fundamental no sólo de su funcionamiento, sino también de su continuidad a lo largo de los tres siglos de historia conmemorados en 1980, convirtiéndola en una de las pocas instituciones que ha sobrevivido a los múltiples cambios de regímenes políticos a lo largo de la historia de Francia. En este sentido, Patrick Devaux considera que si bien el papel de la compañía ha fluctuado a través del tiempo, “toutefois sa force réside dans une constante qui résulte de son principe même: l’association solidaire de comédiens qui se choisissent pour interpréter ensemble les divers rôles d’un répertoire prestigieux”⁷⁰ Este principio de asociación es originario de la génesis misma de la *troupe* por lo que un breve resumen de su historia permitirá comprender su evolución e influencia en el panorama teatral europeo.

De acuerdo con el principio rector de las instituciones francesas a lo largo del siglo XVII y XVIII, el nacimiento de la Comédie Française es el resultado de la intervención directa por parte de la monarquía en el sector teatral. Esta intervención se materializaría en 1680, siete años después de la muerte de su fundador, con la creación de la institución. El decreto de Louis XIV promulgado en 1680 ordenó la fusión de todos los actores a quienes protegía en una compañía única que, al quedar solo frente a los cómicos italianos, adoptó el nombre de Comédie Française, también llamada “Maison de Molière”, remontándose con este sobrenombre a la compañía del gran dramaturgo francés. La muerte de Molière, el 17 de febrero de 1673, daría paso un periodo de transición amenazado por la disolución de la compañía y las sucesivas deserciones de actores que, tras la muerte del dramaturgo, se unieron a compañías rivales. Será la viuda de Molière, Armande Béjart, quien, en compañía de Charles Varlet de la Grange, consiga aunar los esfuerzos para que la *troupe* continúe y anexe finalmente las dos compañías rivales (la *troupe du Marais* y la del *Hôtel de Bourgogne*), poco antes del decreto de fusión promulgado por el monarca. El espacio físico testigo de sus representaciones será el teatro situado entre la *rue* de Guénégaud y la *rue* Mazarine. Resulta imprescindible realizar esta contextualización histórica por

⁷⁰ Patrick Devaux. *La Comédie Française*. Paris. Presses Universitaires de France. Collection. « Que sais-je ». 1993. P.4.

cuanto la *troupe* francesa, que ha sobrevivido hasta nuestros días sin más interrupción que aquella promulgada por el Comité de salvación pública durante los primeros años que siguieron a la Revolución (1792-1804), sigue rigiéndose por el acta fundacional que firmaron los actores de Louis XIV, y sigue gozando de la protección del estado, que asegura aproximadamente dos tercios de los gastos, y que comprende una treintena de *sociétaires* y un número variable de artistas de complemento, contratados anualmente, y que reciben el nombre de *pensionnaires*. Es interesante señalar este tipo de financiación asistida por las instituciones por cuanto representa un modelo de Teatro Nacional que perseguirán los dramaturgos ingleses a lo largo del XIX, tal y como veremos en las páginas que siguen.

2.3.1.1. Los sucesivos viajes a Londres.

En su análisis del teatro inglés, el crítico francés Augustin Filon describía el énfasis que suponían los desplazamientos de la compañía francesa a la capital británica diciendo “les voyages de la Comédie Française sont regardés en Angleterre comme des dates”⁷¹, esto es, verdaderos acontecimientos dramáticos.

Los sucesivos desplazamientos de la compañía a Londres estuvieron motivados por diferentes razones, principalmente, económicas. Tras las revueltas populares que culminaron en la proclamación de la *Commune* de Paris, y con el fin de fomentar la recuperación financiera de la compañía, Edmond Got propuso una serie de montajes teatrales en Londres que permitirían a la Comédie escapar de la situación crítica de guerra civil que se apoderaba de la capital y de la sala. Sin un público ante el que representar en Francia, Londres ofrecía una serie de posibilidades de reactivación económica, a pesar de los numerosos conflictos precedentes entre el público inglés y compañías francesas. El espacio reservado para sus actuaciones fue el Strand, y tras las

⁷¹ Augustin Filon. *Le Théâtre Anglais. Hier. Aujourd'hui. Demain. Op. Cit.* P. 173.

acusaciones lanzadas por la crítica inglesa que justificaban su desplazamiento únicamente atendiendo a motivaciones fariseas, Got tuvo que defenderse refiriéndose a los valores artísticos nacionales que había de preservar: “derrière la spéculation commerciale s’élève pour eux un but plus haut et plus pieux, si j’ose ainsi parler ; c’est de sauver, par leur travail à Londres, l’antique Maison de Molière à Paris, et de maintenir debout en France, si c’est possible, la seule institution qui ait survécu depuis deux cents années aux ruines successives et impitoyables de notre malheureuse patrie”.⁷²

La compañía que cruzó el Canal estuvo compuesta por los actores Got, Delaunay, Bressant, Febvre, Talbot y Coquelin, y las actrices Favart, Dubois, Jouassain y Provoct-Ponsin, todos ellos *sociétaires*, acompañados por unos pocos *pensionnaires* (MM. Chéry, Barré, Garraud, y Mme. Marie Royer), y un repertorio que combinaba piezas clásicas principalmente de Molière (*Tartuffe*, *Le Misanthrope*, *L’Avare*, *Le menteur*, *Le Barbier de Séville*, *Les Plaideurs*, *Le Jeu de l’Amour et du Hasard*, *Les Fourberies de Scapin*, *Le Médecin Malgré Lui*, *Le Malade Imaginaire*, *L’École des Maris*, *Le Dépit Amoureux*), y modernas, de dramaturgos del *boulevard*, extraídas del repertorio de Musset y Augier esencialmente (*L’Aventurière*, *Mademoiselle de Belle-Isle*, *Le Duc Job*, *Le Gendre de Monsieur Poirier*, *Il ne Faut jurer de Rien*, *Le Jeune Mari*, *Mercadet*, *Valérie*, *On ne Badine pas avec l’Amour*, *Le Bonhomme Jadis*, *Le Dernier Quartier*, *Les Caprices de Marianne*, *Une Tempête dans un Verre d’Eau*, *La Nuit d’Octobre*, *Au Printemps*, *Il Faut qu’une Porte soit Ouverte ou Fermée*, *Un cas de Conscience* y *Un Caprice*). Es fácilmente constatable que en la conjugación de sendas vertientes clásica y moderna se percibe un intento de transmitir una imagen totalizadora de la confluencia de tendencias dramáticas existentes en Francia, que serán posteriormente absorbidas por los dramaturgos ingleses, tal y como refleja la obra de Oscar Wilde. Siguiendo con este reflejo tanto de la tradición cuanto del panorama actual del arte dramático en Francia, el propio Francisque Sarcey definiría la *troupe*

⁷² Patrick Devaux. *Op. Cit.* P. 267.

parisina con las siguientes palabras: “the maison de Molière is at one time and the same time a theatre, a place, and a museum.”⁷³

La siguiente expedición de la compañía, entre el dos de junio y el doce de julio de 1879, mantuvo un elenco similar, y fue motivado por una serie de reformas físicas de la sala parisina que conllevaron a su cierre temporal, además del éxito del desplazamiento anterior. El acta de la Asamblea General Extraordinaria de la Comédie, de fecha 20 de diciembre de 1878 así lo confirma: “Après avoir rappelé le premier voyage que la Comédie-Française fit à Londres en 1871, voyage où, après avoir reçu un accueil cordial et sympathique, la Comédie avait pour ainsi dire contracté une dette de cœur, M. l’Administrateur général que la faveur croissante dont jouit la Comédie l’oblige à faire d’importantes réparations dans la salle du Théâtre Français”⁷⁴. El viaje permitiría sufragar los gastos de las reformas, amén de popularizar y reforzar la fama de la compañía en el extranjero.

El repertorio de este segundo viaje, no obstante, presentó una serie de obras más arriesgadas para los escenarios ingleses; piezas que, como veremos en los capítulos concernientes a la dramaturgia wildeana, son fácilmente reconocibles en las relaciones de intertextualidad que presentan con sus obras. El listado siguiente de títulos es ilustrativo de que las piezas seleccionadas fueron, esta vez, mucho más subversivas por cuanto planteaban una serie de cuestiones objeto de debate en Francia –como la familia burguesa, núcleo de la identidad nacional, y su progresiva disgregación por medio del sexo extraconyugal-, pero todavía censurables en Gran Bretaña. Así, frente al repertorio tradicional de títulos clásicos (*Molière à Shakespeare* –poema compuesto de fragmentos de *Le Misanthrope*, *Les Précieuses Ridicules* e incluso *Phèdre*-, *Le menteur*, *Le Médecin malgré lui*, *Tartuffe*, *Hernani*, *Phèdre*, *Les Précieuses Ridicules*, *Le Misanthrope*, *Les Plaideurs*, *Zaïre*, *Tartuffe*, *Le Barbier de Séville*, *Andromaque*,

⁷³ Francisque Sarcey. *The Comédie Française. Traduit du Français par H. Barbier for the Nineteenth Century. The Nineteenth Century. A Monthly Review. Edited by James Knowles. Vol VI. July December 1879. London. Kegan Paul. 1877-1900. Pp. 182-200.*

⁷⁴ Georges D’Heylli. *La Comédie Française à Londres, 1871-1879. Journal Inédit de E. Got ; Journal Inédit de F. Sarcey, publiés avec une introduction de Georges d’Heylli. Paris. Ollendorf. 1880. LXII.*

L'Avare, L'Étourdi, Le Dépit Amoureux, Ruy Blas, Mercadet, Les Fourberies de Scapin, Les Femmes Savantes, entre los más importantes), era posible asistir a toda una serie de obras de dramaturgos del XIX como Augier, François Coppé, Jules Sandeau, *Dumas fils*, que –salvo en el caso de Musset, también incluido en el repertorio moderno–, planteaban desde ópticas más cercanas al espectador, problemas sociales cruciales en aquel momento para el patio de butacas parisino, siempre relativas al universo burgués ya las leyes sociales que lo sustentan, en particular las problemáticas en torno a la moral, el matrimonio, la familia, el dinero, etc. (*L'Étrangère, Le Fils Naturel, Un Caprice, La Joie Fait Peur, Le Demi-Monde, Philiberte, Le Marquis de Villemer, Il Faut qu'une Porte soit Ouverte ou Fermée, Mademoiselle de Seiglière, Mademoiselle de Belle Isle, Le Sphinx, Le Post-Scriptum, Le Gendre de Monsieur Poirier, Le Luthier de Crémone, L'Ami Fritz, Les Fourchambault, Le Jeu de l'Amour et du Hasard, Gringoire y Les Caprices de Mariane*).

La crítica periodística inglesa no pasó por alto esta modificación en el programa en comparación con aquél ofrecido ocho años antes. El anónimo crítico teatral del *Athenaeum* publicaba una reseña en la que anunciaba tan significativo cambio atacando sutilmente a los nuevos dramaturgos franceses estandartes de la *pièce à thèse*, Augier y *Dumas fils*, invirtiendo precisamente sus mensajes adoctrinadores, considerados no ya una incitación a la reflexión para el público cuanto una simple diversión: “the educational aspects of the visit of the Comédie Française have been lightly esteemed of the London public, which after its wont, has shown itself less anxious to be instructed than amused. M. Augier has prevailed accordingly over Molière, and even over M. *Dumas fils*, whose disposition to confound a comedy with a sermon militates against his popularity.” Efectivamente, el público, que muy probablemente contaría con la presencia de Wilde, ya instalado en Londres por aquel entonces, alabó la representación de piezas como *Le Demi-Monde, Les Effrontés*, o *Le Gendre de Mr. Poirier*, considerado por el crítico “the most popular entertainment yet given”⁷⁵.

⁷⁵ *The Athenaeum*, 24 de junio de 1893.

Como es natural, la censura inglesa habría de pronunciarse ante tal repertorio, por otro lado ya conocido de antemano en Inglaterra por medio de las tentativas de traducción y adaptación a menudo atajadas cuando no suavizadas por los recortes de la censura. El escollo de la censura fue superado por medio de una petición realizada por el dramaturgo Dumas a cargo del director de la compañía, Mr. Mayer, solicitando al Lord Chamberlain la licencia requerida para presentar obras tan licenciosas para la moral inglesa como *Le Demi-Monde*. La solución consistió en conceder a la *troupe* los mismos privilegios diplomáticos que cualquier consulado o embajada extranjera posee en otro país, aunque limitados a ese espacio físico en el que se hallaba ubicada únicamente. La Comédie podría montar así cualquier tipo de espectáculo, aunque sólo la Comédie, y en el teatro escogido para dicha representación, el Gaiety Theatre. La compañía se erigía una vez más en el vehículo privilegiado de transmisión de la cultura francesa. Georges D'Heylli narra lo sucedido:

On sait que la censure anglaise est d'un rigorisme invraisemblable. Notre Anastasie est une véritable dévergondée auprès de sa pudique sœur Albion. Il y eut donc, forcément, de sérieuses difficultés. *Le Demi-Monde* et *Le Supplice d'une Femme* furent surtout condamnés sans appel. Tout autre que Mr. Mayer se fût incliné devant cette décision brutale qu'il ne pouvait discuter, mais lui ne se tint nullement pour battu. Il eut même une inspiration formidable d'ingéniosité. Au lieu de prendre l'administration par les cornes, ce qui ne réussit nulle part et surtout en Angleterre, il pria le censeur de considérer la Comédie-Française comme une sorte d'établissement français, placé à Gaiety-Theatre, dans les mêmes conditions qu'à l'ambassade française. Il fit écrire par Dumas une demande dans ce sens. Ce moyen lui réussit. (...) Cet aréopage décida que, pour faire honneur à la Comédie Française, on autoriserait celle-ci à jouer le *Demi-Monde*, mais sans accorder le même droit à tout autre théâtre d'Angleterre.⁷⁶

Una vez superado este obstáculo, el viaje transcurrió con normalidad. El único incidente fue aquél protagonizado por Sarah Bernhardt. Insatisfecha por su reducido papel de simple *comédienne*, la actriz instauró un taller de pintura y de escultura aparte de sus actuaciones, además de acceder a pequeñas representaciones en privado en

⁷⁶ Georges D'Heylli. *Op. Cit.* Pp. LXVI-LXVII

salones de la alta aristocracia londinense. Evidentemente, la multiplicación de actividades desembocó en el cansancio artístico de la actriz, que le impidió cumplir con sus obligaciones contraídas para con la Comédie, por lo que recibió numerosas críticas procedentes tanto de los medios londinenses como parisinos, que la llevaron a proponer su dimisión como *sociétaire* y amenazar con su marcha inminente hacia los Estados Unidos. Como suele ocurrir en estos casos, una sustancial mejora de su contrato devolvió las aguas a su cauce.

Estos dos viajes sirven de punto de partida para nuestra exposición. Creemos que un estudio de la recepción crítica de la Comédie Française en Londres revelará la importancia de la compañía en tanto que transmisora de los valores artísticos y dramáticos de la nación, al tiempo que supondrá toda una serie de enseñanzas y aprendizaje para los actores y dramaturgos británicos. Ese caldo de cultivo será, frente al otro eminente vector de integración del teatro francés en Inglaterra, las adaptaciones inglesas de piezas francesas, los dos grandes referentes en suelo británico que nutrirán la dramaturgias Wildeana, y generarán la recuperación del teatro inglés.

2.3.1.2. Recepción crítica de la Comédie Française en Londres.

Si atendemos, de manera general, a la repercusión periodística, dramática, actoral y crítica de la presencia de la Comédie Française en los escenarios londinenses, observamos una homogeneidad prácticamente absoluta en cuanto a su éxito se refiere. Tanto las diferentes biografías de actores como artículos publicados en periódicos o reseñas críticas del momento, coinciden en señalar la destacable presencia de la *troupe* francesa y la revitalización del teatro británico desde el punto de vista de la representación escénica consiguiente a su presencia. Detenemos por lo tanto en las más señaladas aproximaciones a la realidad del fenómeno a partir de quienes fueron testigos en su momento resulta una tarea esencial por cuanto permite analizar, de manera

general aunque fácilmente inductiva a la opinión popular, las claves e ideas que el paso de compañía francesa sugirió en el mundo teatral londinense. Nos detendremos, así, en un primer momento, en la recepción de actores y dramaturgos—quienes más de cerca lo vivieron—; para dar paso más tarde a la recepción periodística. Nuestro objetivo es detallar las múltiples influencias sugeridas por la compañía francesa en todos los niveles dramáticos. Con todo, y dadas las sucesivas visitas de la *troupe* francesa a los escenarios londinenses, observaremos los diferentes estados receptivos, así como la evolución de la crítica británica en lo relativo a sus actores. De este modo pretendemos apuntar los resquicios de una crítica homogénea que hasta el momento ha abogado por el indudable éxito de los actores franceses en Londres, además de apuntar preguntas relativas a los motivos de su influencia, si ésta se debió al perfeccionamiento de los métodos interpretativos puestos en práctica por los actores o si, por el contrario, el verdadero éxito recayó en la sola presencia de la actriz Sarah Bernhardt. Ciertos autores han señalado que la alta estima concedida a la compañía francesa por parte de la profesión inglesa es producto del humilde extracto social de sus componentes en Gran Bretaña⁷⁷. No es tarea nuestra aquí dirimir la veracidad de tal aserto, sino de destacar las diferencias estilísticas en las interpretaciones de sendas tradiciones. Destacar el papel jugado por la compañía, y principalmente de la actriz Sarah Bernhardt, en los escenarios londinenses, permitirá comprender la repercusión ejercida en la opinión pública y las dramaturgias británicas, en particular Oscar Wilde, tal y como veremos en la segunda parte de nuestro análisis.

2.3.1.2.1. Los actores ingleses.

⁷⁷ Michael Baker sostiene esta tesis al decir “lack of education had always been a traditional criticism of actors(...)This gave rise to barely concealed condescension on social grounds from some commentators, but it was generally agreed that the english actor’s ignorance of high society made him no match for the more refined playing exhibited by his French counterpart. Indeed, it is some measure of the low standing in which the English stage was held by contemporaries that the French was regarded so highly, (as were all foreign performers, notably on the operatic stage)”. Michael Baker. *The Rise of the Victorian Actor*. London. Croon Helm. 1978. P. 40

Como hemos apuntado anteriormente, uno de los mejores termómetros capaces de calibrar la repercusión de la compañía francesa en los escenarios londinenses es la profesión actoral misma, receptora y testigo de las diferentes puestas en escena de la Comédie Française. Consideramos la opinión de los actores, a pesar de las innumerables diferencias entre la profesión a un lado y otro del canal, esencial, por cuanto su juicio versa sobre presupuestos menos teóricos que aquellos expresados por las diferentes aportaciones críticas, y más concernientes a cuestiones cercanas a la puesta en escena y la representación misma. Nuestro análisis comienza por éstos con el fin de contrastar igualmente con la opinión de la crítica y, de las contradicciones que surjan desgajar conclusiones que nos permitan adentrarnos con la mayor objetividad posible en la comprensión del fenómeno.

Un primer acercamiento lo obtenemos de la mano del matrimonio de actores Squire y Marie Bancroft, en cuya biografía narran la primera visita de la compañía francesa así como la impresión causada por los actores en sus colegas británicos. Tras narrar brevemente las circunstancias que indujeron a la compañía a desplazarse a Londres, los Bancroft describen la impresión causada por la puesta en escena de la obra de Musset, *La Nuit d'Octobre*, tanto en ellos mismos, como en otro matrimonio de famosos actores, los Hare:

Owing to the reign of the *Commune* and the siege of Paris, the entire part of the Théâtre Français first came over to England in this year, and acted from May 1st until July 8th at the opera Comique theatre, in the Strand, but only with indifferent success until the last few nights of their engagement. At nearly all the *matinées* which were given on Saturdays we were present. At one of these morning performances, when we were accompanied by the Hares, I especially recall the exquisite acting of Favart and Delaunay in *La Nuit d'Octobre*, which greatly impressed us all. For some time we would revert on that performance as being one of the most delicate and artistic we had ever witnessed on the stage. I have a very happy recollection of a particular evening we spent with Mr. And Mrs Hare, who were living at that time a short distance only from our house; and it happened that when we or they were not engaged elsewhere on Sunday evenings, we often dined with them , or they with us. On these occasions, Mr Hare and

Mrs Bancroft would often think of something in the shape of entertainment (as if they had not enough of it during the week), for the amusement of a tiny audience, which frequently consisted of Mrs. Hare and myself only. On one evening they gave an imitation of Favart and Delaunay, which was quite extraordinary; and we regretted that it was not seen and enjoyed by others, for we thought it more than a pity that it should have been lost. In these improvised entertainments, many things were done that would have been a great success with a large audience; but then, perhaps, as is often the case, preparation might have spoilt them.⁷⁸

La aportación de los Bancroft resulta interesante por cuanto su percepción resulta más crítica y distante en la medida en que el éxito incontestable de la compañía francesa no fue, de acuerdo con su opinión, sino “indifferent success until the last few nights of their engagement”. Con todo, el matrimonio de actores no deja de reconocer la profunda impresión causada tanto en ellos como en los Hare, por el “exquisito” modo de actuar de sus colegas franceses, en particular Favart y Delaunay. Prueba de reconocimiento y de admiración hacia ambos actores es la imitación sobre el escenario para una audiencia reducida de éstos, cuya actuación en *La Nuit d’Octobre* fue recordada por sendos matrimonios “as being one of the most delicate and artistic we had ever witnessed on the stage”. La narración de los Bancroft continua elogiando un tercer actor francés de renombre, Bressant, insustituible en su modo de actuar y del que afirman “he always seemed to have far more of that valuable stage quality, distinction, called by their critics *autorité*, than is, as a rule, possessed by even the best French exponents of our art”⁷⁹, concluyendo finalmente en el almuerzo celebrado en su honor en Crystal Palace al que fueron invitadas las más insignes figuras del mundo de las artes, entre las que cita a Sir Frederick Pollock, George du Maurier, el actor y empresario teatral Alfred Wigan, Lord Granville y presidido por Lord Dufferin.

Muy similar es la visión de la compañía francesa ofrecida por la actriz tan admirada por Wilde, Lily Langtry, en cuyas memorias narra la segunda visita realizada

⁷⁸ Bancroft, Marie Effie, Lady; Bancroft, Sir Squire. *Mr. And Mrs Bancroft on and off stage. Written by Themselves. With Portraits.* London. Richard Bentley and Son. 1891. P. 154.

⁷⁹ *Ibid.* Pp. 154-155

por la compañía francesa en 1879 a raíz del cierre por restauración de su sala parisina. La opinión de la actriz se articula en su calidad de público puesto que en aquel momento su carrera sobre los escenarios era incipiente. A pesar de centrarse en la figura de Sarah Bernhardt, resulta interesante en la medida en que si bien apunta el indiscutible éxito de la compañía en los escenarios londinenses, destaca la insatisfacción provocada por alguno de los actores restantes, lo que conlleva reforzar nuestra tesis anunciada más arriba y basada en la centralidad de la figura de Sarah Bernhardt como clave indispensable del éxito francés:

The illustrious company of the Théâtre Français, Paris, with its *sociétaires* and others, for some reason which I cannot recall, once found itself temporarily without a home. Then it was that they decided to brave the unknown perils of the channel, for the Parisian at that time hated to travel far from his beautiful city, in order to visit England. This artistic invasion of London had been suggested to the Director of the Comédie Française by Sir Algernon Borthwick, editor of *the morning post*, a great patron and lover of the drama, and especially appreciative of the French stage.

The advent of the famous French players caused unwonted excitement, and boxes and seats were taken for the season as for the opera. Among the shining lights of that brilliant bevy were the two Coquelins, Mounet-Sully, Febvre, Fargueil, Sophie Croizette, and Sarah Bernhardt. It is of the last-named that I wish to record my impressions. I met her first at a breakfast given by Algernon Brothwick as a welcome to the principal members of the company, to which many of the fashionable world were invited. It was among the latter that I assisted, as I had no idea then of ever being more than a butterfly. I sat on one side of our host, Sarah on the other.⁸⁰

Langtry, tras relatar brevemente los acontecimientos que giraron en torno a la llegada de la compañía a Londres pasa a detallar la decepción sufrida tras asistir a una representación en la que una de las actrices principales de la *troupe*, Mlle. Croizette. Evidentemente la opinión de la actriz británica carece de todo principio de objetividad y de fundamentación teórica y práctica, tal y como la misma actriz reconoce. Con todo, y a pesar de la extremada subjetividad, basada únicamente en impresiones del momento, resulta interesante por cuanto desmitifica el divismo de las grandes actrices

⁸⁰ Lily Langtry. *The Days I knew*. London. Hutchinson and Co. 1925. P. 120

francesas además de ofrecer la posibilidad de ilustrar el diferente entendimiento de los modos de actuación a uno y otro lado del canal, tal y como estudiaremos más adelante:

As my readers are doubtless aware, there are no recognised 'stars' in the Théâtre Français, but Croizette had just appeared in *The Sphinx* in Paris and, as she had made a sensational success in the death scene, in which she took poison and turned to a grey-green complexion in view of the audience, everyone was on the *qui vive* to see her. She disappointed me both on and off the stage, for she was extremely large and fat, with a round uninteresting face, and I found her art conventional. Naturally I write from a lay standpoint, for at that time nothing was farther from my thoughts than the idea of going on the stage. But perhaps acting is often better judged by those who, instead of dissecting and analysing the technique of the actor, allow themselves to appreciate the sincerity of the emotion portrayed according to the temperament of the player.⁸¹

Su insistencia en páginas posteriores, en describir la impresión causada por Sarah Bernhardt demuestra el desigual interés generado por los diferentes actores franceses restantes. En comparación con la atención dedicada en sus memorias al resto de actores y actrices miembros de la Comédie, Langtry se detiene significativamente en la actriz Sarah Bernhardt, evidenciando su interés por la misma y la atracción que la “divine Sarah” ejercía sobre la profesión y el público en Inglaterra. De ella, dice, “She was hailed as the fitting successor to Rachel, was extolled with justice by the critics, and crowned Queen of the Drama of the whole world by the London public, and so, *noles volens*, the Comédie Française was provided with a star who, without dimming the lustre of its other members, was the lodestone that drew the public during their sojourn in our midst.”⁸²

Un tercer testimonio es aquél que proporciona el ilustre actor británico, John Irving, a través de un discurso pronunciado a raíz del tercer viaje de la compañía a Londres el 23 de junio de 1893, en un almuerzo celebrado por el alcalde de la capital británica, compuesto por las más inminentes figuras teatrales del momento: Irving, el

⁸¹ *Ibid.* Pp. 121-122

⁸² *Ibid.*

matrimonio Bancroft, el matrimonio Kendal, los actores Forbes-Robertson, J.L.Toole, Patrick Campbell y Julia Neilson, y el actor y director George Alexander, entre otros muchos. Es constatable, a través de las palabras del actor, que el interés por la *troupe* francesa no ha decrecido la más mínimo. El discurso se inició con una alabanza a la compañía celebrando una actuación tan exquisita en la que el desconocimiento del idioma no era barrera alguna para el entendimiento de la situación, pues la interpretación de los actores franceses trascendía la palabra y alcanzaba los órganos sensoriales: “the pictures they produced went straight to the heart and needed no language for those of us who could not master French”.⁸³ La réplica del por aquel entonces director de la compañía, Jules Clarétie, hizo referencia a “the warm appreciation of the company of the hospitality which they had always received in England”. El discurso de contrarréplica de Irving es toda una muestra de la deuda contraída por la profesión inglesa para con los actores franceses, síntoma de devoción por parte de la profesión por quienes se erigieron como maestros del género dramático a lo largo del XIX. No podemos obviar la imborrable impresión producida en las más altas esferas dramáticas inglesas. De ahí la reproducción extractada de las palabras de Irving, referente inglés del arte dramático:

On behalf of my brothers and sisters of English Dramatic Art, I acknowledge with unalloyed pleasure the greeting of the Comédie Française by the person of their great comedian and their honoured doyen, Monsieur Got. It is our privilege to meet to-day the greatest –nay, the only- theatrical Corporation in the world, a body with a splendid record or more than two centuries, and which reflects credit, not only on their founder, the great Molière, but on the mighty nation which their art adorns. The national utility of such a body must be apparent to all, for not only can it preserve the subtleties of artistic work, which genius creates and tradition completes, but it can keep ever before young workers those happy inspirations of the moment which count for so much in an art which is ever in touch with temperament, and which an ever-existing body can record and transmute into living fact. Not that one temperament can reproduce the qualities of another, or that one actor need slavishly follow the inspirations of another; but to know and be able to

⁸³ Sir Henry Irving, *Theatre, culture and Society. Essays, addresses and lectures*. Edited and introduced by Jeffrey Richards. Keele. Keele University Press. 1994. P. 86

Capítulo 2

judge of the method and effect of great predecessors must, in any art, be of incalculable advantage.⁸⁴

La clave de su discurso reside en la preservación de la tradición de Molière, algo que Irving trató de hacer en todo momento, a través de su dirección del Lyceum, en relación los clásicos isabelinos, y que le mereció reiteradas críticas de Henry James⁸⁵:

Such advantage can only be preserved by the transmittance of tradition, and to classical dramatic art traditions are not “clouds that come and go”. With great tradition may come great style; and without great style there can be no great acting. Samson, in his famous ‘Memoirs’, speaks of the interpretation of tragedy having fallen into disuse after the death of Talma. Old men mourned at this, but the new generation wished that ruin should overwhelm that which they voted ‘slow’ and regarded as having had its day. Corneille, Racine and Voltaire were played to empty houses –until twelve years after, a re-action took place, when a great actress stormed the town. By the flight of her genius, and aided by Samson who had preserved the great traditions, Rachel, with all her splendid powers held the stage. To see a great actor is, for a younger one, in itself something of an

⁸⁴ *Ibid.* P. 86.

⁸⁵ El novelista y dramaturgo siempre consideró la importancia concedida al actor inglés desmedida y desajustada para con la evolución del género. James entiende que Irving no es sino un producto remanente del pasado, un arcaísmo viviente por cuanto sus montajes impiden cualquier experimentación escénica. Este involucionismo es considerado por el americano perjudicial para la regeneración del teatro inglés. De ahí que con ironía, James recomiende sus espectáculos a todo extranjero deseoso de conocer el panorama dramático inglés: “to a stranger desiring to know how the London stage stands, I should say, ‘Go and see this gentleman; then tell me what you think of him’. And I should expect the stranger to come back and say, ‘I see what you mean. The London stage has reached that pitch of mediocrity at which Mr. Henry Irving overtops his fellows –Mr. Henry Irving figuring as a great man-c’est tout dire’”. Esta mediocridad se expresa además, no sólo en sus recalcitrantes montajes de Shakespeare, sino en su propio físico, inatractivo y sedentario –como en su concepción del teatro- por naturaleza: “nature has done very little to make an actor of him. His face is not dramatic; it is the face of a sedentary man, a clergyman, a lawyer, an author, an amiable gentleman –of anything other than a possible Hamlet or Othello. His figure is of the same cast, and his voice completes the want of illusion. His voice is apparently wholly unavailable for purposes of declamation.”. Ante tales atributos, su interpretación no podrá ser más que pésima. Para calibrar su calidad, es interesante la referencia al modelo francés: “To say that he speaks badly is to go too far; to my sense he simply does not speak at all (...) Shakespeare’s finest lines pass from his lips without his playing the scantiest tribute to their quality. Of what the French call diction –of the art of delivery- he has apparently not a suspicion. This forms three-fourths of an actor’s obligations, and in Mr. Irving’s acting these three-fourths are simply cancelled.” Tan despectiva descripción concluye resumiendo su única virtud: el poseer un rostro y una apariencia pintoresca, que lo enclaustra aún más en papeles determinados, impidiendo su evolución como actor: “What is left to him with the remaining fourth is to be “picturesque”; and this even his partisans admit he has made his specialty. This concession darkens Mr. Irving’s prospects as a Shakespearean actor. (...) It is of course by his picturesqueness that M. Irving has made his place”. “The London Theatres, 1877”. Henry James. *The Scenic Art. Op. Cit.* Pp. 102-105.

education; and to have the methods of great artists placed before the student must be on inestimable advantage in any school of art. My Lord, we here to-day may learn something not only of art but also of the value of artistic incorporation. You who are the head and front and most worthy representative of a great Corporation which has its roots in the well-being of our ancient City of London, and which is hallowed by its own great traditions; and we, actors of England, who have to work out our own artistic destinies as best we may, have before us a lesson of the worth and value of corporate excellence which we may well take to heart. You, my Lord Mayor, and your predecessors in office, have done much for Art in London City. You have built a school for technical instruction in the artistic crafts; you have founded Polytechnics; and you have created a great School of Music. One work of a high artistic nature remains for you to do, to found here in London—in Shakespeare's London—some home of Dramatic art which may be at once a help and an encouragement: so that the art may grow with the progress of the times, till in the end it becomes like that great institution which is honoured here to-day, and which honours you and us by their presence, a source not only of Civic but of National pride.⁸⁶

Tales honores justifican una postura diplomática y reverencial no siempre manifestada a través de los periódicos. Si bien es cierto que el reconocimiento por parte de la profesión inglesa de la superioridad interpretativa de la compañía francesa fue prácticamente generalizado y reflejado en numerosas reseñas, en no pocos casos la presencia de los actores franceses suscitó un indudable malestar entre los actores y la crítica ingleses. A través de las páginas que siguen analizaremos las claves del éxito actoral francés a través de los métodos interpretativos que popularizaron en Gran Bretaña, contraponiéndolos al modo de actuar inglés.

2.3.1.2.2. La interpretación dramática francesa.

Dado el éxito de la compañía, las apreciaciones a propósito del modo de actuar francés se sus actores se sucedían constantemente, emitidas tanto por los *connaisseurs* del idioma como por aquellos para quien el francés era sinónimo de ininteligibilidad.

⁸⁶ Sir Henry Irving. *Op. Cit.* Pp. 86-87.

En realidad, poco importaba al espectador o al crítico teatral el conocimiento de la lengua, pues, según sus reseñas, la sensación transmitida por la compañía traspasaba las barreras lingüísticas, y su juicio, más que un ejercicio de análisis estético, devenía una impresión personal, una expresión de su agrado o desagrado. Las críticas por lo tanto, se reducen a meras apostillas autobiográficas, recuerdos escasamente rigurosos en lo analítico de su percepción, reseñas subjetivas de la impronta que dejó el paso de la compañía en el espectador inglés a lo largo de sus sucesivos desplazamientos.

La valoración de la actuación francesa se articula en torno a un doble eje contrastivo: en primer lugar, la comparación con el glorioso pasado dramático inglés; en segundo, en relación con el presente del mismo, cuyas insuficiencias fueron reveladas con la llegada de la compañía francesa. En cuanto al primer eje, el pasado constituye siempre, ya lo hemos visto en el primer capítulo, un punto de referencia para la comprensión del presente dramático inglés. No en vano, Matthew Arnold lamentaba la crisis del panorama dramático actual diciendo “We in England, have no modern drama at all. We have our Elizabethan drama. We have a drama of the last century and of the latter part of the century preceding”⁸⁷. Las alusiones al teatro Isabelino y a la Comedia de la Restauración, en tanto que épocas doradas del arte dramático en Inglaterra, condicionan la percepción del presente, y determinan su comprensión como época siniestra y decadente para el teatro. En un sentido similar, William Robson, en sus memorias autobiográficas como asiduo a los escenarios, recurre a las manifestaciones de Mme. de Staël para despolvar un pasado glorioso, en el que la interpretación actoral inglesa superaba el artificio de la actuación francesa: “La déclamation anglaise est plus propre qu’aucune autre à remuer, quand un beau talent en fait sentir la force et l’originalité. Il y a moins d’art, moins de convenu qu’en France, l’impression qu’elle produit est plus immédiate, le désespoir véritable s’exprimerait ainsi, et la nature des pièces et le génie de la versification, plaçant l’art dramatique à

⁸⁷ Matthew Arnold. “The French Play in London” . in *The Complete Prose Works of Matthew Arnold*. Edited by R.H.Super. Vol. 9. “English Literature and Irish Politics”. Ann Arbor. The University of Michigan Press. 1973. P. 78.

moins de distance de la réelle ; l'effet qu'il produit est plus désespérant"⁸⁸. Robson entiende que la escritora francesa hubo de referirse con su afirmación al estilo del actor inglés del XVIII, Young, cuya "clear enunciation (...) would give a French listener some of that pleasure which we all feel in understanding the beauties of a foreign tongue"⁸⁹. El presente de la profesión sin embargo casa mal con la gloria que transmiten las palabras de la célebre escritora, y la profusión de espectáculos no atenúa el problema que apunta Robson, pues estos no son más que simples entretenimientos: "we have given up all pride in our national stage, and speak of play-going as a thing quite *passé*, and good acting as out of date"⁹⁰. La interpretación, se resume en la excelencia de la dicción, como afirma Henry James: "in the opinion of many people the basis, the prime condition, of acting is the art of finished and beautiful utterance –the art of speaking, of saying, of diction, as the French call it"⁹¹.

La reseña de Robson es interesante porque apunta hacia una característica generalizada entre los actores y público ingleses: la superioridad del idioma francés para vehicular contenidos poéticos, frente al inglés. De esta superioridad se deriva la calidad de la compañía en relación con sus homólogos británicos. Según nuestra opinión, derivar el arte de un actor al idioma que emplea no es sino un juicio apresurado, cuando no un simple subterfugio destinado a velar la incapacidad propia escudándose en el empleo, involuntario debido al azar del nacimiento, de un idioma u otro. Dado que ni todos los actores franceses, a pesar de poseer la misma lengua vehicular, son excelentes, ni todos los actores ingleses, cuya opacidad es resaltada de manera reiterada por los propios nativos, llevan a cabo interpretaciones deficientes, el juicio no nos parece más que resultado de impresiones personales escasamente rigurosas. Con todo, la mayoría de las reseñas que recogen la opinión de gentes pertenecientes a la profesión coincidían generalmente en señalar la aptitud del idioma vehicular de la Comédie en tanto que medio más apto por naturaleza para la

⁸⁸ William Robson. *The Old Play-goer*. Woking and London. Centaur Press Limited. 1969. P. 165.

⁸⁹ *Ibid.* P. 169.

⁹⁰ *Ibid.* P. 169.

⁹¹ "The London Theatres, 1879" in Henry James. *The Scenic Art. OP. Cit.* P. 122.

declamación dramática. Wilde incluso escribirá *Salomé* ateniéndose públicamente a motivaciones similares, que en realidad no hacen sino velar su verdadera intención: salvar su obra de los recortes de la censura. También el novelista y ensayista Matthew Arnold, en su famosa defensa del teatro francés en Inglaterra titulada “The French Play in London”, analiza con detenimiento las diferencias entre el inglés y el francés como medios de expresión dramática. En esta misma línea, el actor y director teatral Max Beerbohm Tree alababa el francés sobre los escenarios (“What a perennial delight is in hearing the French language spoken!”⁹²), por cuanto permitía transmitir con hermosura no sólo contenidos semánticos, sino tonos y estados del alma que la abrupta lengua inglesa no podía siquiera reflejar (“In French, how quickly, how neatly, how gracefully you can say just what you want to say to your interlocutor! How blunt and heavy an old instrument, in comparison, English seems!”). El francés es la lengua del teatro, puesto que el género dramático ha de reflejar las sutilezas de la vida moderna, sutilezas únicamente transmisibles en esta lengua. Deleite, todavía más apreciado por un extranjero que como Beerbohm, “have a standard of comparison enabling me to realise and enjoy those blessings”. En este mismo sentido, la actriz inglesa más alabada por Wilde junto a Lily Langtry, Ellen Terry, recordando una de sus interpretaciones de *Frou-frou* en su adaptación al inglés, *Butterfly*, justifica su fracaso aludiendo a la imagen en la memoria colectiva del público del mismo personaje encarnado por Sarah Bernhardt, a lo que suma la deficiencia del inglés como lengua dramática, al tiempo que apunta humildemente hacia la deficiencia del modo de actuar inglés: “Of course it is partly the language. English cannot be phrased as rapidly as French. But I have heard foreign actors, playing in the English tongue, show us this rapidity, this warmth, this fury (...) wondered why we are, most of us, so deficient in it.”⁹³

Además de la voz y del idioma, la naturalidad expresiva sobre el escenario – entendida como técnica aprendida tras años de estudio en el *Conservatoire*, es decir, no

⁹² “Comedy in French and in English” in Max Beerbohm, *Around Theatres*. London. Rupert Hart-Davis. 1953. P. 217.

⁹³ Edith Craig; St. John, Christopher (edit). *Ellen Terry's Memoirs*. London. Victor Gollancz Ltd. 1933. P. 126.

instintiva originariamente sino revelada mediante una iniciación que ejercite su proyección- destacaba los movimientos de los actores franceses. Nuevamente, los atributos son adjudicados a cierto don genético, a la naturaleza intrínseca del actor francés que, culturalmente, se presenta frente al inglés como “a naturally expressive race”, de la que se deduce que su amplio registro de destrezas corporales, pues “it is natural for them to express themselves through facial play and gesture, as mimes must, and through modulations of the voice. It is not natural for us to do so.”⁹⁴ Tal perfección en el control y dominio del cuerpo y de sus mecanismos expresivos, la sumisión de lo orgánico a la interpretación es constantemente aplaudida por la profesión en Inglaterra. Henry James incluso entreveía en tal posesión magistral, cierta magia, ausente sobre los escenarios ingleses: “in France...the actor’s art, like the ancient arts and trades, is still something of a “mystery”—a thing of technical secrets, of special knowledge. This kind of feeling about it is inevitably much infringed when it becomes the fashion, in the sense that I have alluded to, and certainly the evidences of training —of a school, a discipline, a body of science- are on the English stage conspicuous by their absence.”⁹⁵ El actor francés ha domesticado su cuerpo, hasta el punto de poder crear en su interlocutor a través de un gesto el efecto perlocutivo deseado. El crítico francés Augustin Filon, recordando la actuación de Favart y Delaunay en el montaje de la comedia de Musset, *On ne Badine pas avec l’Amour*, describe el sobrecogimiento de la escena final en la que un público enmudecido asistió a una interpretación única: “Lorsque, au dénouement, on entendit dans la coulisse le bruit d’une chute avec un cri étouffé, et que Favart reparut, tout pâle, et traverse la scène comme un ouragan de désespoir en jetant ces mots : ‘elle est morte ! Adieu, Perdican !’ Une telle angoisse d’admiration étreignait les poitrines qu’on oubliait d’applaudir, et il y eut une seconde d’étonnante stupeur, de respectueux silence, comme devant une catastrophe véritable : le plus bel hommage qui ait jamais été offert au talent scénique.”⁹⁶ Sin duda, el realismo, la verosimilitud de la interpretación de Favart supuso un hito para aquellos actores sentados en el patio de butacas: “Je ne serais pas surpris, que cette soirée eût

⁹⁴ Max Beerbohm Tree. *Around Theatres*. Op. Cit. P. 219.

⁹⁵ Henry James. “London Theatres, 1879”. In *The Scenic Art*. Op. Cit. P. 121.

⁹⁶ Augustin Filon. *Le Théâtre Anglais. Hier, Aujourd’hui, Demain*. Op. Cit. P. 174.

marquée dans la carrière de plus d'un artiste.”⁹⁷ El público, enmudecido, asiste a representaciones fascinantes que le permiten captar la belleza de un teatro encarnado en determinados artistas que progresivamente se irán erigiendo en calidad de iconos para el actor y el dramaturgo que, como Wilde, escribirá sus obras para ellos.

Evidentemente, la destreza que connota la anécdota relatada por Filon, es producto de la asimilación de un empaque técnico, ausente en los actores ingleses. A este respecto, Francisque Sarcey relata una conversación con el actor Got, a propósito de una reseña aparecida en el diario *Truth*, sosteniendo la superioridad de los actores ingleses sobre los franceses. Got replica el aserto publicado en el periódico, señalando la expresividad natural inglesa como producto del aprendizaje individual, no coordinado ni atendiendo a regla alguna: “leur grande infériorité (...) c'est qu'ils n'ont point d'idéal. Mais cette infériorité est souvent un avantage. Ils sont plus aisément naturels que nous ; ils suivent leur instinct, leur tempérament, sans se mettre en peine des règles qu'ils n'ont jamais apprises et ne connaissent pas, et ils arrivent de prime-saut à des effets que nous ne produisons qu'à force d'art ”⁹⁸. Sin embargo, este método sólo es productor de individualidades, de actores que destacan en papeles que hacen propios, sin atender a la representación concebida como conjunto orgánico compuesto de varios actantes y varios niveles.

El antagonismo interpretativo de sendas escuelas tuvo su manifestación estética en toda una serie de escritos realizados por los más célebres actores ingleses y franceses, destinados a explicitar los modos de actuación de cada país, tratando de imponer cierta superioridad interpretativa. El actor francés, Constant Coquelin, que encarnaría durante los últimos años del siglo el papel protagonista de Cyrano de Bergerac en la obra de Edmond Rostand, se enfrentaría al decano del arte dramático en Inglaterra, Henry Irving, sobre este respecto, publicando en mayo de 1887 un artículo en el *Harper's Monthly* norteamericano, titulado “Actors and Acting”, que suscitó una

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Francisque Sarcey. *La Critique et les Lois du Théâtre*. In *Quarante Ans de Théâtre*. Op. Cit. P. 378.

respuesta inmediata por parte del actor inglés en otro reputado diario, *Nineteenth Century*. Coquelin parte de la asunción del paradigma interpretativo establecido por Diderot en el XVIII, con *Le Paradoxe du Comédien*. El actor ha de ser detentor de una doble personalidad capaz de disociar la interpretación de la concepción del personaje. La concepción del personaje, antecedente a su manifestación física, es prioritaria, pues de ella deriva su realización sobre el escenario. Su crítica se dirige lógicamente hacia aquellos actores que priorizan la interpretación sobre la concepción, y por lo tanto, como Irving, metamorfosean los personajes convirtiéndolos en dobles de ellos mismos. Tal método no hace sino restringir las destrezas del actor, encasillado en su monosémica imagen, mientras que la técnica propuesta por la tradición francesa desemboca en la plurivalencia del actor, que se mantiene siempre distante para con el papel. La respuesta de Irving justificó el vertiente contrario, la necesidad de identificar el personaje con el actor puesto con el fin de concederle la mayor verosimilitud. El actor y adaptador teatral Dion Boucicault se uniría al debate con un artículo publicado en el *North American Review* el mismo año, obteniendo una réplica a su vez de sendos actores.

En realidad, la discusión remite al conflicto esencial del actor dramático, que se remonta a los primeros tratados estéticos: la identificación del hombre con el personaje o del personaje con el hombre. Sin embargo, la postura del francés es significativa por cuanto revela un aspecto muy aplaudido por la crítica teatral inglesa a raíz de la llegada de la Comédie Française a Londres: la superioridad de la compañía como entidad orgánica individual. Las individualidades frente al conjunto, el concepto del ensemble, esta es la clave del profundo calado de la Comédie sobre los escenarios ingleses. Es precisamente Sarcey quien, en el discurso inaugural de la temporada de la *troupe* francesa en Londres en 1879, describe la interpretación actoral como un *ensemble*, una actuación armónica y perfectamente orquestada, “which has most deeply struck the theatrical newspapers of the English press”⁹⁹.

⁹⁹ Francisque Sarcey. *The Comédie Française. Traduit du Français par H. Barbier for the Nineteenth Century. The Nineteenth Century. A Monthly Review*. Edited by James Knowles. Vol VI. July December 1879. London. Kegan Paul. 1877-1900. P. 183.

El concepto de *ensemble* remite a una interpretación conjuntada, estructurada sistemáticamente de manera biunívoca, de forma que la alteración de uno sólo de sus componentes modifica el conjunto en su totalidad. Las partes que lo constituyen poseen un carácter de identidad que las define y cementa su polivalencia: en la medida en que cada actor es igual que otro, los papeles serán encarnados indiferentemente por cada uno de ellos:

At the Comédie Française the most insignificant parts are filled up, if not by first-class actors, at least by persons who have already studied long and know their business. In plays like *Hernani* and *Mademoiselle de Belle-Isle*, for instance, in which, as you may have seen, there are a certain number of very secondary personages, some of whom have but a few words to utter, while others say nothing at all, these obscure parts, instead of being given up to common supernumeraries engaged for the night, are filled either by young actors who have their trial to go through, or by old actors who have no other talent but their perfect knowledge of the boards- in short, by actors who form part of the company, and who are thoroughly acquainted with the traditions and manners of the house.¹⁰⁰

El resultado es evidente: incluso los papeles más nimios serán interpretados con calidad, fomentando la formación continua de los actores más noveles. El conjunto prima sobre la individualidad, y su interpretación estará regida por la reciprocidad, la colectividad y la sincronía. La escena inglesa sobrevive por sus individualidades. Un artículo publicado el 5 de febrero de 1853 en el *Examiner* con el título “Opening of the French Plays”, reproducía la opinión generalizada del público alabando los grandes nombres de Francia (“ ‘we have no actors like the French!’ This criticism I hear till patience is exhausted”) y la respuesta de la crítica inglesa: “as a general rule, French actors are certainly better than ours. But the French stage can show no actors superior to Charles Matthews, Keeley or Mrs. Keeley”.¹⁰¹ Frente a la pretendida superioridad de

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ In John Forster y George Henry Lewes. *Dramatic Essays. Reprinted from the “Examiner” and the “Leader”, with notes and an introduction by William Archer and Robert W. Lowe.* London. Walter Scott, Limited. 1896. P. 229.

las individuales inglesas, que obligan por defecto a contemplar la mediocridad del resto de los actores frente a la excelencia del actor principal, la *troupe* parisina *joue d'ensemble*, se percibe como un todo organizado supeditado a la pieza puesta en escena. Tom Taylor no dudó en señalar la gran aportación y enriquecimiento de los actores franceses para con el género en Gran Bretaña, señalando la influencia ejercida por estos sobre el público y gentes de la profesión:

The contrast of the performances at the Opéra Comique with those to be seen at most English theatres, and their superiority over those of even the best; the thorough discipline, the perfect ensemble, the filling of small parts by distinguished actors; the grace and distinction of the high comedy, the genuine humour, taste, and nature of the low; the absence of exaggeration, the ease and good-breeding which marked the style of these performances from the highest to the lowest engaged in them –may well have impressed English theatre-goers, and converted for the time into theatre-goers those who seldom or never visit an English theatre.¹⁰²

2.3.1.2.3. El calco del sistema organizativo francés.

Lógicamente, los principios interpretativos detallados anteriormente remiten a una organización interna pormenorizada, objeto de no menos atractivo para la crítica inglesa ansiosa por la reestructuración del arte nativo disgregado en compañías y actores. El crítico y ensayista que más alto alzó su voz en este sentido fue Matthew Arnold. Su famoso artículo “The French Play in London”, escrito a partir de la segunda visita de la Comédie Française a Londres, sugería los avances que la organización del teatro en torno a una compañía estructurada: “what then, finally are we to learn from the marvellous success and attractiveness of the performances at the Gaiety Theatre? (...) Surely it is this: ‘The theatre is irresistible; organise the theatre’¹⁰³. Arnold entiende por “organizar” el teatro reproducir el esquema fundacional de la compañía

¹⁰² Tom Taylor. *Op. Cit.* P. 3.

¹⁰³ Matthew Arnold. *Op. Cit.* P. 82.

parisina: el establecimiento de una sociedad de actores, subvencionada por el Estado, a condición de convertirse en el baluarte del teatro patrio por medio de la representación de sus clásicos, y que contara con un representante institucional en su consejo rector. La sociedad contaría además, con el fin de preservar la tradición, con un *Conservatoire*, que le permitiría transmitir por medio de sus mejores actores, el arte aprendido durante años sobre las tablas, proyectando así su continuación en el tiempo y forjando un emblema de la nación. Con todo, a pesar de la dependencia económica en el Estado, la sociedad habría de ser independiente y gobernada por sus miembros. Arnold considera este esquema la clave de la calidad y del éxito de la *troupe*: “The Society of the French Theatre dates from Louis the Fourteenth and from France’s great century. It has, therefore, traditions, effect, consistency, and a place in the public esteem, which are not to be won in a day.”¹⁰⁴ La subvención estatal permitiría resolver numerosos conflictos inherentes a la puesta en escena de determinadas obras: el objetivo consistiría en montar piezas de calidad, independientemente de su carácter comercial, sin subordinarse únicamente al imperativo de la demanda. Permitiría además recobrar un teatro olvidado, rehabilitar antiguos autores que forman parte del patrimonio nacional, y adecuarlos a la escena actual. Y en la medida en que los roles se intercambiarían entre los actores, desaparecería la pugna constante por los primeros papeles, las vesanias de la profesión, pues todos ellos actuarían a cambio de un salario fijo y en pro de la obra, no del interés propio. Tom Taylor apuntaba ya en 1871 hacia recomendaciones similares al afirmar tales principios como requisitos del buenhacer dramático: “Without the Comédie Française –fostered by the State; deriving distinction and stability from its antiquity, its traditions, its assured means; its organisation divided between representatives of the theatre and the government, the ambitions it inspires and rewards, the settled positions it offers, the instruction as well as examples it gives- we could not have such artists”; y caso de que los artistas sí que existieran, sin tales condiciones óptimas “they would not be willing to work in this fashion, subordinating individual

¹⁰⁴ *Ibid.* P. 83.

display to general effect, and maintaining the ark of their art above the ever-beating floods of vanity and greed.”¹⁰⁵

El propio Sarcey se refería a la intención de trasplantar un sistema similar al de la Comédie Française al contexto inglés, enfatizando la imposibilidad de tal proyecto, debido al carácter eminentemente idiosincrásico de la institución:

So very true is this fact, ladies and gentlemen, that eminent Englishmen have often proposed to copy the organisation of the Comédie Française, and to establish a similar institution in London, formed on the same model and worked according to the same rules. This idea is no doubt an enticing one: unfortunately it is next to impossible to realise it. If you wish to transplant an old tree, you must, in order to keep it alive, transport along with it the mass of earth in which the roots are embedded: both must be transplanted together and at the same time. In the same way, when it is sought to transport into one country some old institution which has been born and grown, and become great and strong, in some other country, it is necessary to transport along with it the manners and customs from which it derives its life, and all the traditions which create, as it were, a special atmosphere around it, and in the midst of which it can alone be grown. This process is an impracticable one.¹⁰⁶

Según Sarcey, la dificultad de reproducir un esquema similar reside en el arraigo de la tradición como fundamento de la compañía. Los siglos de historia dramática que le anteceden han creado una suerte de idiosincrasia cuyo producto es dicho esquema organizativo, y no a la inversa. Como en el caso de la democracia bicameral británica, copiada en numerosas ocasiones sin éxito, el peso de la historia sobre el ciudadano es intransferible. Por ende, la reproducción de la estructura interna no implica la obtención de un resultado idéntico, opinión cuando menos discutible, atendiendo a la proliferación de teatros Nacionales en Europa.

¹⁰⁵ Tom Taylor. *Op. Cit.* P. 3.

¹⁰⁶ Francisque Sarcey. *The Comédie Française. Op. Cit.* PP. 183-184.

La tradición teatral a la que se refiere el crítico francés se remonta a la época de Molière, al reparto proporcional y fraccionario de los beneficios entre el director de la compañía y los actores –la suma total se dividiría en doce partes, de las cuales un actor obtendría una doceava parte, otro $1/24$, y así sucesivamente, en función de su importancia; Molière, en tanto que director, recibiría una doceava parte, a lo que se sumaría otra más por su labor como actor y dramaturgo. Este sistema refleja un sistema contractual avanzado ausente en los escenarios del XIX; “it has however, happily been preserved at the Comédie Française, which has always been, and is still, a society in which all the shareholders are equal, though possessing different rights.”¹⁰⁷ Por otro lado, la presencia de las instituciones en el seno del consejo rector deriva del totalitarismo real manifestado en la figura de Louis XIV. En la medida en que las concesiones de las licencias de representación y de publicación eran otorgadas por éste, un representante regio habría de sumarse a la empresa con el fin de comprobar la adecuación de las obras montadas al interés de la monarquía. Por otro lado, el ajuste entre sendos intereses –dramático y real- no sería contemplado como una obligación, sino como una recompensa, calibrada en un beneficio económico, que en la actualidad recibiría el nombre de subvención o una inversión. La conjugación de estos dos principios, resulta en la aplicación concomitante de dos regímenes organizativos de sociedades complementarios: el primero democratizador o “republicano”, en palabras de Sarcey, por cuanto la retribución es ajena a una instancia regia superior; el segundo, monárquico, en la medida en que el soberano se reserva el derecho de veto de la obra representada: “It is by the action and counteraction of these two principles, always struggling against each other and yet always united, that this great institution, the Comédie Française, has been formed”.¹⁰⁸ El tercer gran principio catalizador de los otros dos sería, evidentemente, el público. El público se erigiría como guardián de la tradición al tiempo que censor de las innovaciones escénicas. Con su aquiescencia, la continuidad del Arte dramático estaría asegurada.

¹⁰⁷ *Ibid.* P. 185.

¹⁰⁸ *Ibid.* P. 186.

Arnold, ocho años después de Taylor¹⁰⁹, sería mucho más categórico que su predecesor al enunciar los imperativos que el teatro inglés habría de seguir, imitando el modelo francés, a saber: la presencia del Estado en el régimen gubernamental (“forget your clap-trap, and believe that the State, the nation in its collective and corporate character, does well to concern itself about an influence so important to national life and manners as the theatre”); la creación de una compañía independiente compuesta por los mejores actores del panorama dramático (“form a company out of the materials ready to your hand in your many good actors or actors of promise”) a los que se les conceda un espacio físico para el ensayo y representación (“give them a theatre at the West End”); la concesión de una subvención estatal (“let them have a grant from your Science and Art Department”); la creación de una figura estatal dedicada a velar por el cumplimiento de los requisitos establecidos por la entidad emisora de la subvención – Arnold utiliza el referente de Mr. Pigott, el censor oficial- (“let some intelligent and accomplished man, like our friend Mr. Pigott, your present Examiner of Plays, be joined to them as Commissioner from the Department, to see that the conditions of the grant are observed”); la estudiada selección de un corpus de obras dramáticas que conjugue la tradición al tiempo que ilustre las nuevas tendencias alternativas de manera arbitraria (“let the conditions of the grant be that a repertory is agreed upon, taken out of the works of Shakespeare and out of the volumes of the Modern British Drama, and that the pieces from this repertory are played a certain number of times in each season;

¹⁰⁹ Los imperativos de Arnold reproducen y explicitan con mayor rigor los requisitos anunciados por Taylor en 1871 a propósito de la necesidad de calcar el sistema francés. Su opinión nos remite a Planché, adaptador inglés de piezas francesas de mediados de siglo, sólo que en lugar de conceder todos los privilegios al actor, al autor dramático y al director, Taylor considera el sistema del actor-director un obstáculo para la compleción de un sistema igualitario, basado en el éxito de la función más que de los actores y directores, cuya voluntad somete igualmente a los dramaturgos: “In short what should be aimed at is a theatre resembling, longo intervallo though it might be, the Théâtre Français, with a subsidy or guarantee fund from private, not public sources, to lift it during its minority above the necessity of providing from the nightly receipts for the nightly expenses; a body of actors of position and experience, looking forward to becoming partners in the profits of the enterprise, and corresponding to the sociétaires of the Comédie, elected by a committee including representatives of the sociétaires themselves, as well as of the subscribers; and besides these, actors of less standing answering to the pensionnaires of the Comédie, engaged for fixed terms, and having no interests in profits. It will be infinitely harder to find the manager of such a theatre than the money. Even when he is found, practical questions of great difficulty must arise and be answered before such a theatre could be set going.” Tom Taylor. *Op. Cit.* P. 8.

as to new pieces, let your company use its discretion”¹¹⁰; la constitución de una Escuela de Arte Dramático destinada a preservar y fomentar la compañía fundada en los términos anteriores, al tiempo que a simbolizar la escuela interpretativa inglesa. Una vez cumplidos estos requisitos, el teatro inglés podrá acceder a su regeneración: “So you will restore the English theatre. And then a modern drama of your own will also, probably, spring up amongst you, and you will not have to come to us for pieces like *Pink Dominos*.”¹¹¹

Tal y como veremos en los capítulos que siguen concernientes a las adaptaciones inglesas de piezas francesas, la crítica periodística dramática que valoró las aportaciones de la compañía francesa para con el teatro inglés, ofrece una bipolarización exacerbada fruto de rencillas ancestrales que, en la mayoría de los casos, responden a clichés y arquetipos fundados en vagas impresiones. Recordamos, en este sentido, los versos de Wordsworth, reproducidos en el primer capítulo de este trabajo, según los cuales, todo interés por parte del público británico hacia lo extranjero, particularmente lo francés, era calificado un síntoma de esclavitud y de postración mental. El orgullo nativo representaba uno de los primeros escollos que superar para absorber convenientemente los avances que la *troupe* parisina ofrecía a la profesión británica. Arnold fue también pionero en renunciar a sumarse a la quema de los múltiples beneficios que la representación de obras como *Le Misanthrope* o *Le Demi-Monde*, habían supuesto para el espectador inglés, y reproducía con ironía el argumento

¹¹⁰ En este sentido, J. T. Grein es aún más explícito, elaborando una detallada lista de autores y obras que recoja principalmente las dramaturgias más modernas, y que se asemeja en gran medida al repertorio escogido por la compañía francesa: “the répertoire should be drawn from the great French drama of the eighties –Augier, Dumas *filis*, early Sardou, Gondinet, and poets such as Musset, Banville, Coppée and others. Turning to modern writers, London should be made acquainted with those authors who are famous in France and unknown here, and who, during the past ten years, have made a record at the Comédie Française, Vaudeville, Gymnase and last, but not least, the Théâtre Antoine. Plays by Brieux (*Blanchette*; *Robe Rouge*, and *Le Berceau*), by De Curel (*La Part du Lion*), by Donnay (*Le Torrent*, *Georgette Lemeunier*), by Hervieu (*Les Tenailles*), by Capus (*Rosine*, *La Veine*), by Hermant, Becque, Lavedan, Porto-Riche.” J. T. Grein. *Op. Cit.* Vol. 2. P. 206.

¹¹¹ Matthew Arnold. “The French Play in London”. *Op. Cit.* Pp. 84-85. A esta misma conclusión llegaba Grein en su proyecto de implantación de un Théâtre-Français en Londres: el fomento del teatro nativo original, articulado en el ejemplo de la Comédie: “First, a new world would be opened up to those London playgoers who are not frequent visitors to Paris, and have but a very incomplete conception of what the modern French drama really is. Secondly, (...) I foresee that our own English stage would derive considerable benefit from the little French Theatre”. J. T. Grein. *Op. Cit.* Vol. 2. P. 207.

esgrimido por la crítica conservadora: “the English public, according to these cynics, have been exhibiting themselves as men of prostrate mind, who pay to power a reverence anything but seemly; we have been conducting ourselves with just that absence of tact, measure, and correct perception, with all that slowness to see when one is making oneself ridiculous, which belongs to the people of our English race”¹¹². Este provincianismo se refleja en las numerosas tentativas de ensalzar una profesión frente a la “invasión” parisina, tal y como definió Edward Morton en un artículo publicado en 1887 en *The Theatre*, y titulado “The French Invasion”, en el que describía la sucesiva representación de piezas francesas por actores galos afirmando que “at half-a-dozen theatres English translations, versions, or perversions of French plays are now being performed, to say nothing of the French comedians in possession of the Adelphi and the Lyric”¹¹³. El diario *Truth* fue particularmente prolijo en la detracción de los actores de la Comédie: “Mais ne vous laissez donc pas prendre comme cela ! Nos comédiens valent infiniment mieux que cette troupe étrangère ! Ils sont plus naturels, plus vivants. Leur seule infériorité est de savoir jouer moins habilement de la réclame”¹¹⁴, cuenta Sarcey, reproduciendo el clamor periodístico. La comparación resulta inevitable, y el espíritu defensor del imperio británico rezuma en cada línea: “On a dit que, s’il nous eût été permis à nous autres Anglais de rassembler, dans une même troupe, nos plus beaux talents dramatiques, cette troupe serait égale à celle du Théâtre-Français. Je vais plus loin. La troupe d’Haymarket, qui a joué *Les Fourchambault*, n’était pas composée de la fleur de nos artistes, et cependant la représentation a été infiniment supérieure à celle où j’ai eu l’honneur d’assister samedi dernier”¹¹⁵. La conclusión, narrada por el crítico francés, en la que desembocaban estas reseñas era connotativa de cierto resentimiento debido menos al rigor interpretativo de un crítico imparcial, que a vesanias ocultas bajo el celo dramático: “pour tout le monde, sauf pour ceux qui ont le goût perversi, ou qui sont toujours prêts à se prosterner devant l’idole du jour, cette visite a définitivement prouvé que la célèbre troupe de la Comédie Française vit sur une

¹¹² Matthew Arnold. “The French Play in London”. *Op. Cit.* P. 65

¹¹³ *The Theatre*, 1 de julio de 1887.

¹¹⁴ Francisque Sarcey. *La Critique et les Lois du Théâtre*. In *Quarante Ans de Théâtre*. *Op. Cit.* P. 377.

¹¹⁵ *Ibid.* Pp. 377-378.

réputation usurpée et que le théâtre anglais est pour le moment fort au-dessus du théâtre français.”¹¹⁶ Citas de este tipo se reproducen constantemente a través de los múltiples diarios ingleses, centrados en la cuestión teatral. Incluso tal profusión de artículos periodísticos, denotativa del interés e impacto que supuso la llegada de la Comédie, es criticada por algunos sectores, suscitando réplicas de ensayistas como Arnold, abogando por la libertad de prensa y por el interés público que tal acontecimiento suponía en Gran Bretaña: “Why should not our newspapers be copious on the French play, when they are copious on the Clewer case, and the Mackonochie case, and so many other matters beside, a great deal less important and interesting, all of them, than the Maison de Molière?”¹¹⁷

Habremos de buscar opiniones más positivas en críticos más ilustrados y menos herméticos, que las anónimas reseñas teatrales de los diarios semanales. Así, Archer, Walkley, Arnold y el prolijo novelista norteamericano Henry James –entre otros pocos-, constituyen los pilares fundamentales sobre los cuales se erigiría una interpretación positiva y beneficiosa de la llegada de la compañía parisina. James mostró siempre su inclinación hacia la compañía francesa en detrimento de los actores ingleses. Conocedor de la cuestión teatral en sendos países debido a su estancia de largos meses en cada una de las dos capitales, su testimonio representa la defensa más homogénea y repetida de la *troupe* encabezada por Got, procedente del contexto anglófono. Sus numerosos artículos, publicados en *The Nation* a lo largo de 1879, constatan que la sola presencia en Londres de la *troupe* constituye para el autor, el acontecimiento más notable sobre los escenarios: “The first remark to be made is that this visit has been a brilliant, a complete, an unclouded success. It is saying little for it to say that it is incomparably the most noteworthy event that has occurred for many a long year in the theatrical annals of London”¹¹⁸. Trascendiendo la barrera del idioma, pues la magnífica interpretación no atiende a fronteras de ningún tipo, el éxito fue desmedido. La impresión de James refleja la huella dejada por la compañía en un espectador

¹¹⁶ *Ibid.* P. 378.

¹¹⁷ “The French Play in London” in Matthew Arnold. *Op. Cit.* P. 66.

¹¹⁸ Henry James. “The Comédie Française in London, 1879”. In *The Scenic Art. Op. Cit.* P. 125.

extranjero, carente de prejuicios de ningún tipo. La rica descripción que sigue manifiesta la admiración del novelista, que traduciría en numerosas reseñas favorables a lo largo de los siguientes años:

The traditions of the Comédie Française –that is the sovereign word, and that is the charm of the places- the charm that one never ceases to feel, however often one may sit beneath the classic, dusky home. One feels this charm with peculiar intensity as a foreigner newly arrived. The Théâtre Français has had the good fortune to be able to allow its tradition to accumulate. They have been preserved, transmitted, respected, cherished, until at last they form the very atmosphere, the vital air, of the establishment. A stranger feels their superior influence the first time he sees the great curtain go up; he feels that he is theatre that is not as other theatres are. It is not only better, it is different. It has a peculiar perfection –something consecrated, historical, academic. This impression is delicious, and he watches the performance in a sort of tranquil ecstasy. Never has he seen anything so smooth and harmonious, so artistic and completed. He has heard all his life to attention to detail, and now, for the first time, he sees something that deserves that name. He sees dramatic effort refined to a point with which the English stage is unacquainted. He sees that there are no limits to possible ‘finish’, and that so trivial an act as taking a letter from a servant or placing one’s hat on a chair may be made a suggestive and interesting incident. He sees these things and a great many more besides, but at first he does not analyse them, he gives himself up to a sympathetic contemplation. It is an ideal and exemplary world –a world that has managed to attain all felicities that the world we live in misses. The people do the things that we should like to be; they have mastered the accomplishments that we have had to give up.¹¹⁹

Con todo, James, a pesar de la apertura mental, derivada de su nacionalidad, para con el teatro extranjero, denota cierto hermetismo conservador al no abogar por los desplazamientos de la compañía a espacios teatrales extranjeros. Considera, como Sarcey, que la *troupe* es un producto eminentemente francés, y su transferencia a otros lares implicaría la pérdida de su aristocrática esencia. Su naturaleza no es proselítica ni magnificente. En tanto que emblema patrio, su espacio es el país que la vió surgir, y la lengua vehicular de su puesta en escena, la lengua de Molière: “the Comédie Française

¹¹⁹ “The Théâtre Français”. In Henry James. *The Scenic Art. Op. Cit.* P. 72.

has no right to detach itself from the French soil; it is beneath its dignity to wander off to foreign lands like a troupe of common strollers, to fill its cash-box and make barbarians stare. If it leaves Paris it should betake itself to some other French city; it should speak only to French-speaking audiences.”¹²⁰ James se muestra contrario a que la ilustre compañía se vea obligada a equipararse al resto de compañías ambulantes, por cuanto supondría anular la dignidad inherente a la misma desde siglos atrás.

A lo largo del último cuarto de siglo la crítica basculará entre estas dos tendencias, a favor y en contra del teatro francés. Un solo elemento conseguirá aunar estas dos corrientes antagónicas, la interpretación de la actriz francesa, Sarah Bernhardt.

2.3.1.2.4. La revolución de Sarah Bernhardt sobre los escenarios ingleses.

Sarah Bernhardt representa la sublimación del entusiasmo del público inglés por el teatro francés. A pesar del reduccionismo de condensar a la figura de una sola actriz todo el panorama interpretativo del último cuarto de siglo, el espectador británico identifica la irrupción en los escenarios de 1879 de la *troupe* parisina a través del impacto que supuso la actuación de la Bernhardt. Conviene, en un intento de analizar el papel de la actriz en los teatros londinenses, recorrer brevemente el estado de la cuestión teatral femenina en el momento de su llegada.

Del estigma social que pesa sobre la condición del actor o del cómico se han escrito numerosos ensayos. Un ejemplo ilustrador del mismo, tanto más por cuanto procede de un crítico dramático ilustrado, Clement Scott, emblema de la crítica teatral británica de finales de siglo, es revelador del anacronismo mental de aquellos que

¹²⁰ “The Comédie Française in London, 1879”. In Henry James. *The Scenic Art. Op. Cit.* P. 126.

manipulaban la opinión pública a través de sus escritos. A raíz de una entrevista para la revista *Great Thoughts*, de fecha 1 de enero de 1898, el crítico afirmaba “it is nearly impossible for a woman to remain pure who adopts the stage as a profession. Everything is against her...a woman who endeavours to keep her purity is almost a necessity foredoomed to failure in her career...her prospects frequently depend on the nature and extent of her compliance...it is unwise in the last degree to expose a young girl to the inevitable consequences of a theatrical life”. Probablemente fue esta la razón que precipitó la salida de Scott del *Daily Telegraph*, diario en el que periódicamente suscribía la reseña teatral, tras la enérgica protesta de los empresarios teatrales londinenses. Con todo, no hemos de olvidar que este episodio tuvo lugar en 1898. Unas décadas antes, evidentemente, la mujer victoriana no podía deshacerse de dicho estigma en una época de severos códigos sociales y dobles morales. La actriz estaba tradicionalmente asimilada a la figura de la prostituta, tanto por su habitual extracto humilde, cuanto por su simple condición profesional. Michael Baker, en su estudio sobre el surgimiento del actor teatral victoriano como entidad propia y reconocida socialmente sostiene esta identificación, pues

the first English actresses were necessarily drawn from among women whose social origins were humble, if not disreputable, since only such women were likely to view the unconventional nature of their actions with comparative indifference. Serious and distinguished actresses did emerge (many were the wives of actors) but it is plain that the audiences generally regarded most actresses as little better than prostitutes (significantly the custom for gentlemen visitors to go behind the scenes during the representation began under the Restoration)¹²¹.

Si bien el papel de la mujer había evolucionado durante los siglos XVII y XVIII, durante el reinado victoriano se recrudeció una imagen de la mujer arcaizante y fundada en estrictos ideales domésticos. Las leyes matrimoniales victorianas se basaban en una concepción de la mujer estrictamente ligada al hogar y orientada por un rígido código moral de conducta, de mucha menor laxitud que aquél correspondiente a los

¹²¹ in Michael Baker, *The Rise of the Victorian Actor*. London. Croom Helm. 1978. P. 95.

hombres, y originariamente resultante de argumentos tanto religiosos cuanto biológicos, en ambos casos carentes de fundamentación o rigor científico alguno, a partir de los cuales las mujeres eran por definición natural, inferiores a los hombres. La aceptación de dicho axioma constituía el único recurso a una mujer de “bien”, que hiciera prueba de humildad cristiana. De esta inferioridad natural de la mujer se desgaja su confinamiento a la esfera doméstica y familiar, espacio y ocupaciones revestidos de significados trascendentes e impregnados de connotaciones virtuosas e idílicas. La mujer victoriana debía limitarse a la devoción a su marido, a la modestia, a la seriedad y discreción en su conducta, a existir en la sombra de su marido anihilando su presencia en todo ámbito vetado. De ahí que de ella no se esperara pretensión económica alguna por medio del desempeño de un oficio, pues su destino estaba avocado a la manutención de su prole, que sería educada, en el caso femenino, en una estricta ignorancia de todas aquellas actividades no reservadas para su sexo, y que si bien contemplaban la vocación artística, ésta no sería sino “a smattering of artistic pursuits – literature, music, possibly painting and sculpture, but not drama and theatricals”¹²², con objeto de convertirla en un objeto adyacente a su esposo, cuya única labor sería “to sympathise in her husband’s pleasures, and in those of his best friends”¹²³. Como es lógico, en la medida en que representaba el desempeño de una ocupación de manera autónoma –sin ceñirse a la única “profesión” aceptada para ella, el matrimonio- y que dicha profesión estaba vetada por las normas de conducta correcta de la “buena sociedad” que exigían privacidad y reclusión frente al exhibicionismo escénico y *publicidad* de la actriz, la condición de la actriz simbolizaba el polo antagonista de los símbolos asociados a la mujer victoriana. El teatro ofrecía a la mujer un cuerpo, una materialidad física, una voz –frente al silencio de su marido en el patio de butacas-, libertad de movimientos –frente al inmovilismo del hombre que la ve actuar- y ante todo, la posibilidad de ser otro sobre el escenario, matices todos ellos que el público inglés percibió en Sarah Bernhardt. Como afirma Kerry Powell,

¹²² *Ibid.* P. 97.

¹²³ in John Ruskin. “Of Queens’ gardens” in *Sesame and Lillies*. 1865. P. 149. citado por Baker. *Op. Cit.* P. 97.

For women throughout the Victorian period the stage (...) afforded the active, disciplined life and potentially the financial rewards of a profession, one of few then accessible to women (...) a life in theatre offered women a voice –the ability to speak compellingly while others, including men, sat in enforced silence, waiting in suspense for the next word (...) stunned and sometimes bewildered by the power of exceptional actresses, Victorian men often became infatuated on one hand while they felt imperilled by these exceptional women on the other.¹²⁴

Sólo creando un metalenguaje masculino y patriarcal diferenciador de la actriz como mujer contraria al paradigma de feminidad, la sociedad pudo permitir la existencia de tal figura y contemplar el auge de la misma. Esta es la opinión de Powell que sugiere la creación de dicho discurso marginal como subterfugio integrador de la mujer-actriz en una precisa categoría social liminar:

to moderate the threat that actresses, by their existence, posed to the masculine domination of women, many Victorians adopted a defensive and self-serving rhetoric that was used pervasively throughout the period (...) This male-configured language reconstructed the performing women as more than an actress – as a renegade female, one fundamentally different from normative wives and mothers, marginally ‘feminine’ if feminine at all, quite possibly inhuman. In thus rhetorically dividing her from other women, their own wives and daughters, Victorian men could permit the actress a limited freedom and a certain power.¹²⁵

Con todo, el último tercio del siglo XIX asistió a una reevaluación de la mujer victoriana que afectó enormemente al status social de la actriz, que desembocarán en la llamada “new woman” de finales del XIX, ejemplificada en diversas obras de Wilde y Grundy, entre otros. La progresiva incursión en la esfera laboral, la evolución en los paradigmas educativos de la mujer que desemboca en el acceso a diversas profesiones liberales hasta entonces de hegemonía únicamente masculino, como doctores, profesores, dentistas, editores, músicos, artistas, etc. De hecho, como señala Baker, el índice de mujeres parte de la población activa aumentó entre 1851 y 1871 en un 44.9%,

¹²⁴ Kerry Powell. *Women and Victorian Theatre*. Cambridge University Press. 1997.P.1.

¹²⁵ *Ibid.*

pasando de 95.000 a 138.000 en sólo veinte años¹²⁶. Este aumento significativo repercutió inevitablemente en la profesión teatral. Si en 1851 el número de mujeres actrices era idéntico al de los actores, entre 1861 y 1891 el número creció de 891 a 3696, superando en gran medida a la profesión masculina, mayoría que se mantiene hoy en día. Baker justifica este crecimiento a raíz de la expansión de la industria teatral, ávida por captar profesionales femeninas:

the enormous expansion of the entertainment industry in the late nineteenth century accounts for his dramatic growth rate. The demand for male performers in particular was encouraged by the spread of music-halls, where the singing and dancing acts especially suited actresses, and by the increasing popularity of burlesque and musical comedy. Theatres like the Gaiety and the Savoy were famous for their chorus-lines, which gave opportunities to female performers on a far greater scale than before¹²⁷

¹²⁶ in C. Booth "Occupations of the people of the United Kingdom, 1801-1881" *Journal of the Statistical Society*, XLIX, Part II, June 1886, Appendix A (1), England and Wales, Pp. 362-365. Citado por Baker. *Op. Cit.* P. 105.

¹²⁷ M. Baker. *Op. Cit.* Pp. 105-106. El censo estadístico que Baker proporciona en apéndice es en este sentido altamente revelador:

YEAR	ACTORS	ACTRESSES	TOTAL
1841	973	384	1357
1851	1218	717	1935
1861	1311	891	2202
1871	1899	1693	3592
1881	2197	2368	4565
1891	3625	3696	7321

Con todo, no es esta la única razón aducida para justificar tan significativo crecimiento. La evolución genérica del teatro, que incorpora cada vez más papeles ilustrativos de la virtud y corrección social de la mujer, y que glosan cierta tendencia a la institucionalización del género por parte de los órganos censores, facilitan la inserción de la mujer en la profesión, sin por ello estigmatizar su condición. Prueba de ello son las actrices Lily Langtry o Patrick Campbell, sendos paradigmas de feminidad integrados en la alta sociedad londinense de finales de siglo. Así, Baker sostiene que "the demand for entertainment from all classes in society was not entirely responsible for this development. Dramatic taste was also changing, as was the style of theatrical life. The fashion for "polite" drama, initiated by the success of Robertson's plays at the prince of Wales in the late 1860s, demanded a quieter style of acting which, it was thought, educated ladies could fulfill best (...). In addition, the growth of touring companies, many of them catering for the influx of educated actors and actresses, and long runs, created a milieu of relative leisure and respectability to which middle-class women were accustomed. It enabled the professional establishment and "smart society" to mingle on equal terms for the first time, and the example set by "society" actress such as Lily Langtry (début 1881) and Mrs. Patrick Campbell (début 1888) served to glamorise a stage career in the eyes of women of all classes." Michael Baker. *Op. Cit.* Pp. 106-107.

Se deduce pues de lo anterior, que la entrada en la profesión de la mujer supone un acontecimiento que modifica los hábitos de conducta, que repercute en la permisividad en la atribución de roles sociales. En este sentido, sostiene Christopher Kent, “it offered striking opportunities for independence, fame and fortune, and even for those outside it the stage incarnated fantasies providing vicarious release in the notion that there was an area of special dispensation from the normal categories, moral and social, that defined woman’s place”¹²⁸.

En su advenimiento liminar a un rol no preconcebido para ella, la mujer sobre el escenario desarrolla una imagen que sirve de correlato a ese papel adicional no ceñido a la moral patriarcal. La mujer entra a formar parte de un imaginario marginal, que incluye todos aquellos sentimientos y pasiones reprimidos o detractados por la moral de la corrección social, ejerciendo así un atractivo obsesivo que los actores tradicionalmente aceptados no poseen. Surge así el divisivo sintomático hacia ciertas mujeres sobre las tablas, en el reflejo de lo prohibido al tiempo que de lo inconsciente o conscientemente deseado, pero siempre reprimido. La expresión de estos significados es puramente visual. Circunscritas por un teatro que afecta a la vista, esencialmente ocular, todo ha de ser visto para ser entendido. De ahí la expresividad –hoy en día artificiosa y afectada-, de Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Ellen Terry o Rachel sobre los escenarios, que entremezcla diferentes medios destinados a apelar a diferentes sentidos: el teatro se convierte progresivamente a través de estas actrices en un teatro total y espectacular. La mímica y el gesto no sólo se agregan sino que se revisten de mayor importancia que la declamación, tan importante en el género trágico tradicional. Franksek Cerny lo comprende perfectamente al decir “le corps entier était capable de présenter une caractéristique nuancée (...) l’acteur variât à cette époque, en accord avec les processus intérieurs de l’âme, sans cesse ses positions et ses attitudes au cours de la production. Chaque tragédienne créait toute une gamme d’attitudes, en général, au

¹²⁸ Christopher Kent. “Image and Reality : the Actress and Society”. Martha Vicinus (Ed.) A Widening sphere. Changing Roles of Victorian Women. London. Methuen. 1977. P. 94.

cours d'une seule représentation."¹²⁹ Meisel se refiere a esta interdisciplinariedad para definir el género en el XIX, que consistía en “not a fixed set of signs or a closed system of iconic representation, but an expanding universe of discourse, rule-governed but open, using a recognizable vocabulary of gesture, expression, configuration, object and ambiance.”¹³⁰ Sarah Bernhardt evidencia todos estos síntomas, y su huella dejada en tanto que miembro disidente de la Comédie Française en el público londinense de 1879 –huella que progresivamente se modificaría para algunos miembros de su auditorio, entre ellos Henry James y Matthew Arnold, dejando paso a críticas severas-, manifiesta su profundo calado en la moral victoriana, que como ésta, se debatía entre dos tendencias antagonistas: modernidad vs tradición. En este sentido, afirma Arthur Symons, “[to be modern] on the stage is certainly typified in Sarah Bernhardt”¹³¹. La actriz representa la modernidad en su aglutinación de un arte total, en su conjugación del simbolismo con el realismo.

Con el precedente de la actriz francesa Rachel en la memoria colectiva del público londinense –Lewes la describiría como “the panther of the stage”, dotada con “a panther’s terrible beauty and undulating grace she moved and stood, glared and sprang. There always seemed something not human about her...Scorn, triumph, rage, lust, and merciless malignity she could represent in symbols of irresistible power; but she had little tenderness, no womanly caressing softness, no gaiety, no heartiness”¹³²-, Sarah Bernhardt mantiene la constante monstruosa en su interpretación –constante que Wilde describiría a través de toda una serie de metáforas duales en su famoso poema *Phèdre*, dedicado a la actriz francesa como signo de admiración. Esta representación teratológica es perceptible en la crítica dramática de la época, excepcionalmente aunada en su juicio de la actriz, salvo en aquellos que como Shaw, entreveían en ella el

¹²⁹ Franksek Cerny. “Les tragédiennes comme un phénomène caractéristique du théâtre européen à la fin du XIXème et au commencement du XXème siècle. In Lukes, Milan (editor). *La participation de l'acteur à la réforme théâtrale à la fin du XIXème et au début du XXème siècle. 7º Congrès international de recherches théâtrales*. Prague. 3-8. Septembre 1973. Praha. Universita Karlova. 1976. P. 27.

¹³⁰ In Martin Meisel. *Realizations, Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-century England*. Princeton. Princeton University Press. 1983. P. 11.

¹³¹ in Arthur Symons. “Modernity in Verse” in *Studies in Two Literatures*. London. Leonard Smithers. 1897. Pp. 188-189.

¹³² G.H.Lewes. *On the actors and the art of acting*. New York. Grove. 1957. P. 32.

irrealismo antagonista de su entendimiento de la función teatral. Citaremos como conclusión de este capítulo, las reseñas publicadas en el *Sketch* en junio de 1894, por los tres críticos teatrales más eminentes de final de siglo, Clement Scott, William Archer y A.B.Walkley, para calibrar el impacto de la actriz entre el público y la crítica. El primero de ellos incide en la calidad de la representación, en la creación de una sensación perenne, constante en el espectador, es decir, en el desarrollo de una sensibilidad:

I shall never forget the first night I ever saw Sarah Bernhardt, the gifted artist with golden voice, by far the greatest actress, to my mind, of the last-half century. (...) And now you will ask me, what is the finest thing Sarah Bernhardt has ever done on the stage? The question is a supremely difficult one to answer, when we remember the superb triumphs she has accomplished. At one moment I should say the last scene of *Hernani*; at another the death scene of *Adrienne Lecouvreur*. The piteous accents 'Je ne peux pas mourir!' of the poisoned woman ring in my ears as I write. Then I should shift my ground and say the middle act in *Phèdre*, which many declare to be even finer than Rachel.

Archer sigue en la misma línea que Scott, y destaca el cosmopolitismo de la actriz, que trasciende al personaje sin quedar así confinada a ningún papel. Su genio es universal, capaz de representar todo estado de ánimo: "In Sarah, if we may believe her biographers, there is something of the Hebrew, something of the Teuton, something of the Celt; there is complexity, a multiplicity of temperament, which makes her at home among all faces, tribes and tongues. And her natural gifts have been cultivated with assiduous art until she has become the most exquisite mannerist that ever lived." Esta versatilidad es comparada a la música en la universalidad de su llegada al espectador, independientemente de su nacionalidad; su armonía queda reflejada en su gestualidad y en su voz, que configuran una identidad camaleónica en la que se pueden identificar las pulsiones de todo espectador. Por último Walkley incide en la grandeza ambigua de la actriz, basculante entre la gloria y decadencia imperial de los Grandes de la historia:

There is only one Sarah Bernhardt. (...) Not the greatest heroes of the world's history, not Caesar, nor Charlemagne, nor Napoleon have tasted visible, instant, material glory as

she has tasted it. (...) Freed from the ordinary restraints of human life, full of the sense of absolute power, flattered to the top of her bent by all in her train, she may very likely reproduce what Paul Bourget would call the *état d'âme* of a Roman Emperor of the Decadence, the illegitimate, fantastic caprice of some Caligula or Tiberius, more nearly than any other- the greatest of our contemporaries.

Archer, Walkley y Scott no serán los únicos en alabar a la actriz. Las reseñas se multiplican si atendemos a los textos de críticos como Henry James –que señalaba la finitud de su actuación, “a completeness that leaves nothing to be desired; her success has been altogether the most striking and curious, although by no means, I think, the most gratifying, incident of the visit of the Comédie”¹³³-, Francisque Sarcey –que narra en sus textos sobre teoría teatral, la excitación que suponía un estreno en Londres con la participación de la actriz, creando una suerte de mitomanía obsesiva: “Rien ne peut donner une idée de l’engouement qu’excite Mlle Sarah Bernhardt. C’est de la folle, Lorsqu’elle va paraître, c’est un frémissement dans tout l’auditoire (...) on écoute avec une extraordinaire attention, le corps penché en avant, la lorgnette visée aux yeux ; on n’en veut pas perdre une note ; on éclate en applaudissements furieux quand elle a fini”¹³⁴- , o actrices como Lily Langtry –el testimonio de ésta es particularmente interesante por cuanto describe cómo Oscar Wilde, admirador seducido por la belleza clásica de la actriz francesa, recorría las diferentes salas del British Museum en busca de perfiles romanos y griegos grabados en vasijas, monedas o *intaglios*, que le permitieran obtener, como en el caso de las fotografías actuales, réplicas exactas de la imagen de la mujer, y calmar así su deseo de verla. La conquista de la prensa de la Bernhardt, representa la primera manipulación de los medios realizada por un actor con fines propios, así como el surgimiento de los primeros artistas mediáticos.

Tras el éxito de 1879, la Comédie Française volvió a Londres con una periodicidad anual. Si bien sus éxitos quedan marcados en los anales teatrales ingleses de los dos años a los que nos hemos referido en este capítulo, incluso declinando a

¹³³ “The Comédie Française in London, 1879”. In Henry James. *The Scenic Art. Op. Cit.* P. 128.

¹³⁴ Francisque Sarcey. *La Critique et les Lois du Théâtre.* In *Quarante Ans de Théâtre. Op. Cit.* P. 366.

medida que termina el siglo¹³⁵, su radical importancia en la labor de dar a conocer un amplio espectro de dramaturgias francesas a los espectadores ingleses resulta crucial en la asimilación y desarrollo del teatro nativo. Así, como veremos en capítulos siguientes, la obra dramática de Oscar Wilde se vio profundamente afectada por numerosas obras escenificadas por la compañía, sin duda reforzadas por los numerosos viajes que el dramaturgo realizaría a París, fascinado por el teatro francés.

Hemos de señalar, con todo, la influencia de un segundo vector de transmisión del teatro francés, no menos importante que las visitas reiteradas de la Comédie, y que se remonta a siglos anteriores: la tendencia a adaptar obras francesas de éxito al inglés. La excepcional laxitud en las condiciones de esta práctica de piratería teatral, recurso de todo dramaturgo durante el periodo de aprendizaje de las técnicas teatrales, servirá de principio de asimilación del género desarrollado en Francia. A través de las páginas que siguen, veremos cómo en la absorción y posterior subversión de estas técnicas, el dramaturgo inglés desarrolla un sentido dramático propio que desemboca en la regeneración del teatro nativo. Para ello estudiaremos el impacto de los dos principales dramaturgos franceses que renovaron y adaptaron las técnicas dramáticas a su tiempo, agilizando las estructuras clásicas: Eugène Scribe y Victorien Sardou.

2.3.2. Las dramaturgias de la *pièce bien-faite*.

¹³⁵ En este sentido, el crítico de *The Athenaeum* no dudaba en emitir una crítica escasamente favorable en relación con el desplazamiento de la compañía en 1893 tanto en lo concerniente a los actores que viajaron a Londres cuanto a las obras representadas. Los primeros acusaron excesivamente la comparación con los actores prodigados antaño sobre los escenarios londinenses, mientras que las obras se ceñían a la mera repetición de careteleras anteriores. Así, afirma: “whatever may be the cause, the Comédie Française seems to have descended one or two degrees from its former higher estate. Though the most numerous body that has so far visited London, the present collection of sociétaires and pensionnaires is not the most distinguished. During the famous visit of 1870, the smallest parts in the répertoire were played by artists of European reputation. Artists of European reputation are now scarce in the Théâtre Français. M. Got brings, it is true, his brilliant reputation; but M. Got own to over seventy years, and has abandoned many of his old characters. Mlle. Jane Hading, who is as yet only a pensionnaire, is “created of every creature’s best”. She has not, however, the imaginative power nor the ripe and illustrious method of Sarah Bernhardt (...) Putting on one side the prologue ‘Salut à Londres’, written by M. Clarétie and recited by Mlle. Reichenberg, the only novelty in the opening night’s programme consisted of the “Cérémonie” introduced at the close of *Le Malade Imaginaire*. *The Athenaeum*, 24 de junio de 1893.

2.3.2.1. De la *pièce bien faite* a la *well-made play*. La paradoja de Scribe y Sardou en los escenarios ingleses.

*Lisez Scribe ! Etudiez Scribe !
C'est chez lui que vous apprendrez le théâtre !*¹³⁶

Estudiar el teatro británico del siglo XIX exige la atención a dos dramaturgos franceses, Eugène Scribe (1791-1861) y su discípulo a la vez que sucesor, Victorien Sardou (1831-1908), de referencia obligada. Como afirma en este sentido Zeinab Mohamed Raafat, la autora del mayor análisis hasta el momento de la influencia dramática de estos dos autores en las salas inglesas del XIX, “all the English playwrights of the century fell back on the French drama either by way of translation and adaptation, or by borrowing and reworking French material”¹³⁷. A partir del registro de obras dramáticas del censor teatral de la época - el *Lord Chamberlain's Day Book*-, en el que aparece un listado completo de la totalidad de las piezas representadas en Gran Bretaña, además del título del original francés en caso de haber sido traducidas o adaptadas, Raafat traza el recorrido que siguieron las obras de Scribe y Sardou tanto en los escenarios ingleses del momento como en la producción posterior de numerosos dramaturgos entre los que se encuentran los cuatro espadas dramáticos del siglo : Pinero, Jones, Wilde y Shaw. Dicho listado, en el que se asientan todos los cortes

¹³⁶ Palabras proferidas por Sardou y dirigidas a sus contemporáneos, citadas por el crítico teatral F. Sarcey en *Quarante Ans de Théâtre*. Paris. Bibliothèque des Annales. 1900-1901. Vol. IV. P.116.

¹³⁷ Zeinab Mohamed Raafat. *The influence of Scribe and Sardou upon English dramatists in the 19th century, with special reference to Pinero, Jones and Wilde*. Tesis doctoral defendida en la London University, en 1970. Esta obra constituye uno de los mejores documentos en cuanto a búsqueda de información relativa a las traducciones y adaptaciones inglesas de las obras de Scribe y Sardou. Con todo, la tesis carece de equilibrio debido a que el capítulo final, dedicado a la influencia de los dramaturgos franceses sobre la dramaturgia wildeana, es de rigurosa brevedad, limitándose a señalar muy brevemente -sin profundizar en ningún caso- algunas, no todas, de las obras que presentan algunos aspectos similares con las comedias de Wilde.

censurados por el Lord Chamberlain, permite además constatar las diferencias existentes entre la moral a un lado u otro del Canal, y por lo tanto, la diferente variedad y demanda de ambos públicos. A continuación pasaremos a detallar, en un primer momento, las convenciones dramatológicas recurrentes utilizadas por Scribe y Sardou, reparando especialmente en el paradigma estructural de la *pièce bien faite* apoyándonos en ilustraciones comentadas de alguna de sus obras más representativas. En segundo lugar nos detendremos, a partir del estudio realizado por la Dra. Raafat, en la recepción del género en Gran Bretaña en función del análisis de los numerosos adaptadores y traductores británicos de las obras de los dos dramaturgos franceses, así como su la influencia en autores posteriores.

Scribe y Sardou personifican el aura paradójico que rodea al teatro de *boulevard* francés -que es la razón de ser del presente trabajo- y a todos aquellos géneros considerados “menores” por la crítica que se quiere especializada. La paradoja, resumida en la frase con la que se inicia el trabajo de Michel Corvin sobre el *boulevard*, “le théâtre de boulevard a mauvaise presse et bon public”¹³⁸, y podría explicitarse de la siguiente manera. Entre 1811 -fecha de composición de su primer *vaudeville*, *Les Dervis*- y 1861 -fecha de su muerte-, Eugène Scribe compone doscientos dieciséis *comédies-vaudevilles* (la mayoría estructurados en un sólo acto), treinta-y-cinco *comédies-drames* (en tres o cinco actos), veintiocho *libretti* de óperas -fue libretista de Meyerbeer (*Les Huguenots*), de Boieldieu (*La Dame Blanche*) y de Rossini (*Le Comte Ory*), ochenta-y-seis *libretti* dirigidos a otras tantas *opéras-comiques*, y nueve *libretti* de *opéras-ballets* u *ballets-pantomimes*. Si a su producción dramática añadimos además su producción narrativa, compuesta de ocho novelas, cinco relatos, y un número indeterminado de misceláneas, la producción literaria de Scribe asciende a un total de trescientas ochenta y siete obras, de las que doscientas cincuenta y una son composiciones teatrales. Por su parte, Sardou, como Scribe, se ejerció en todo tipo de composición dramática, desde la *comédie de mœurs* hasta la *comédie d'intrigue*, pasando por la *comédie historique*, la *opéra-comique* y las óperas. Este recuento viene

¹³⁸ Michel Corvin. *Le Théâtre de Boulevard. Op. Cit.* P. 3

a ilustrar la paradoja siguiente y es que, a pesar del elevado número de composiciones dramáticas - es impensable tan sólo imaginar la posibilidad de que algún dramaturgo actual consiguiera alcanzar siquiera un tercio de la producción de Scribe-, y a pesar de la notable influencia que estos dos autores ejercieron en la dramaturgia francesa y británica del siglo XIX, ninguno de los dos es recordado por ninguna de sus obras, ni sus nombres reseñados en los manuales de literatura francesa, quedando relegados a curiosidades escénicas reservadas para especialistas. Como afirman Olivier Barrot y Raymond Chirat, aludiendo a demás a otros autores coetáneos, el nombre de Scribe y Sardou han caído en el más absoluto olvido. Del primero escriben :

Qui se souvient de Désaugiers, auteur de cent vingt pièces, qui enseigne le piano en Amérique et inventa le personnage de M. Dumollet ? Des duettistes -car on écrit souvent le vaudeville à deux, voire à trois- Duvert et Lauzanne parodiant *Hernani* dès 1830 dans *Harnali ou la Contrainte par cor* ? Et même du prolifique Eugène Scribe, dont les oeuvres complètes comprennent 76 volumes et dépassent les 400 titres ?¹³⁹

Tampoco Sardou, apodado en vida el “Napoléon de l’art dramatique”, corre mejor suerte, y como otros tantos hombres de éxito de la época, su nombre no es más que la excusa para grabar una placa en la ciudad :

“Emile Augier, Théodore Barrière, Victorien Sardou, Edouard Pailleron et Henry Becque n’évoquent plus guère que des noms de rue”¹⁴⁰.

Quizá la fertilidad literaria les valió precisamente no ser recordados más que por aquello que unía todas sus obras, que era un esquema global, un conjunto más amplio denominado la *pièce bien faite*. En todos los casos se trata de un cierto número de autores, que, como constatará más tarde Henry Gidel en relación con el género del *vaudeville*, “dont il fallait bien constater l’existence, mais qui ne méritait pas le moindre examen sérieux”¹⁴¹. La afirmación de Gidel coincide con la creencia

¹³⁹ Barrot, Olivier ; Chirat, Raymond. *Op. Cit.* Pp. 28-29.

¹⁴⁰ *Ibid.* P. 40.

¹⁴¹ Henry Gidel. *Le vaudeville*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. “Que sais-je ?”. 1986. P.3.

popularizada que se aplica tanto al género que el crítico defiende, como a los autores de la *well-made play*: se trata de producciones consideradas de escaso valor literario y artístico, reservadas para el puro y más simple divertimento de un público ciertamente numeroso, aunque relegado a las clases sociales más bajas, regido por un gusto burgués decadente y el afán lucrativo que justifica la rápida multiplicación de piezas. Esta es la opinión de Sarcey, Sainte Beuve, Brunetière, Doumic o Lenient que lo consideran “a commercial entertainer who lacks artistic standards, and thus his writings are represented as trash composed for the sake of money and popularity, catering for a decadent taste”¹⁴². Se acusa pues a Scribe de convertir el arte escénico, de reducirlo a un simple *métier*, de carpintería teatral mecánica -algo de lo que será sinónimo más tarde el *vaudeville* de Feydeau- infravalorando la creatividad artística hasta el punto de ser sinónima de productividad. La misma acusación hallamos en contra de Sardou, quien expresó su metodología de composición teatral en términos de fórmulas matemáticas que deben ser combinadas con el fin de obtener un conjunto superior de precisión :

J'ignore comment l'idée dramatique se révèle à l'esprit de mes confrères. Pour moi, le procédé est invariable. Elle ne m'apparaît jamais que sous la forme d'une équation philosophique, dont il s'agit de dégager l'inconnue. Dès qu'il s'est posé, ce problème s'impose, m'obsède, et ne me laisse plus de repos que je n'aie trouvé la formule¹⁴³.

Evidentemente, las declaraciones no hacían sino reflejar la problemática que gira en torno a toda composición artística que es la formalización de la idea, a pesar de que sus contemporáneos interpretaran las mismas en tanto que una suerte de carpintería teatral, ajena a la creatividad. Incluso Théophile Gautier, defensor del vodevil, acusará a Scribe de burgués, por cuanto sus obras parecen más destinadas a reproducir una suerte de

¹⁴² De hecho Scribe tuvo que defenderse en numerosas ocasiones de las acusaciones realizadas por sus contemporáneos aludiendo a su única intención de lucrarse, llegando a afirmar “Je sais que dans la littérature on fait rarement fortune....il y a des moyens d'avoir à la fois du talent et de l'argent : l'un n'exclut pas l'autre. Tous les directeurs sont riches : pourquoi les auteurs ne le seraient-ils pas ? . *Revue d'histoire littéraire de la France*. Vol. viii. P.327. Citado por Raafat. *Op. Cit.* P.30.

¹⁴³ “Préface” de *Théâtre complet*. Vol. III. P.9.

patrón industrial que a alcanzar un grado de creación estética singular, tal y como preconizaban las posturas románticas:

Monsieur Scribe est bourgeois (...) c'est à dire qu'il n'entend rien à aucun art, n'a le sentiment ni de la forme ni du style, est dénué d'enthousiasme, de passion, et n'admire pas la nature. Son mobile dramatique est l'argent ; sa philosophie consiste à démontrer qu'il vaut mieux épouser un portefeuille de billets de banque qu'une femme qu'on aime (...) ces sentiments commerciaux, exprimés dans une prose assortie, doivent faire et font réellement le charme d'une société avant tout industrielle, pour qui la probité se résout dans l'exactitude aux échéances, et dont la rêverie est de gagner le plus d'argent possible dans le plus bref délai ¹⁴⁴.

Titulábamos la exposición de “paradoja” por una razón muy sencilla. Y es que esta actitud no deja de ser curiosa -cuando no contradictoria- si nos detenemos a examinar el éxito obtenido por las obras de Scribe y de Sardou entre el público, tanto en lo que respecta al elevado número de representaciones -Scribe representó sus obras en todos los teatros de París, desde el Théâtre du Vaudeville hasta el Théâtre de la Porte Saint-Martin, pasando por el Palais royal o el Gymnase-Dramatique-, cuanto en la influencia que ejercieron sus sucesores –existen referencias de estudios sobre el autor y su influencia en la mayoría de los escenarios europeos, que confirman la afirmación de Lenient, “sa renommée et ses pièces remplissent et ravissent le monde entier: il est accueilli, fêté, applaudi en même temps à Paris, à Rome, à Saint-Petersbourg, à Londres, à New York, à Pékin même, dit-on”¹⁴⁵. La paradoja no es menos extraña si atendemos también a un cierto número de críticos teatrales de la época que comparaban el doble filo de su dramaturgia - instruir y deleitar- con el *castigat ridendo mores* de Molière. De hecho esta fue la propia voluntad del dramaturgo que inició su carrera con intención de continuar la línea teatral molieresca¹⁴⁶. Me parece importante señalar el

¹⁴⁴ Artículo del 27 Abril 1842 sobre la obra de Scribe, *Oscar*. Citado por Corvin. *Lire La Comédie. OP. Cit.* Pp. 133-134.

¹⁴⁵ C. Lenient. *La Comédie en France au XIX siècle*. Paris. Hachette. 1898. 2 Vol. P. 279. Vol. 1.

¹⁴⁶ Según una conversación con su colaborador Poison previa a la composición de una de sus primeras obras *Une Nuit de la Garde Nationale*, Scribe afirmó : “Je veux suivre l'exemple de Molière, et tâcher de peindre les moeurs de notre époque... nous aurons d'abord à mettre en scène les généraux et les colonels de l'Empire. Du militaire nous passerons au civil, et nous descendrons, s'il le faut, jusqu'à la boutique.

nexo que la crítica destacó entre Scribe y Molière por la identidad con el mismo que medio siglo después atribuiría a Feydeau, llegando a afirmar que se trataba de “le plus grand comique depuis Molière”¹⁴⁷. En ambos casos los dramaturgos, aunque denostados por un sector mayoritario de la crítica de su época, fueron considerados por un reducido número como los continuadores sino los sucesores de la sátira propia de la comedia de costumbres clásica en decadencia desde Molière. Un estudio de la época, *Scribe et Molière* -de título muy similar a los cuadernos publicados por la Compagnie Renaud-Barrault sobre Feydeau, *Molière-Feydeau*¹⁴⁸-, reseña los paralelismos entre los dos dramaturgos destacando el triunfo del sentido común como elemento regidor de sus obras y “l’influence de ces deux hommes célèbres sur les mœurs et l’esprit public en France”¹⁴⁹, observación que perfectamente podríamos aplicar a la producción de Feydeau. Sirvan estos comentarios para ilustrar la paradójica situación de autores oscilantes entre el clamor del público y la crítica negativa que confunde, como dice Julio Leal, “lo mayoritario, las obras de éxito comercial y popular, con la falta de calidad o, cuando menos, con la vulgaridad”¹⁵⁰.

2.3.2.1. Claves dramáticas de Eugène Scribe

La dramaturgia de Scribe ofrece presenta toda una serie de posibilidades escénicas y temáticas nuevas que rompen con la tradición teatral anterior y que anticipan el Théâtre Libre de André Antoine por la síntesis creada entre el texto, el

Notaires, avoués, bourgeois, courtauds de magasins...Poison : Et les garde-nationaux ! Quels bons types !. Scribe : Je n’y songeais pas. Commençons par eux !. in Eugène de Mirecourt. “Scribe”, *Les Contemporaires (Portraits et silhouettes au XIX siècle)* Bruxelles. 1854. P.22.

¹⁴⁷ Marcel Achard. “Georges Feydeau, notre grand comique”, in *Conferencia*, Journal de l’Université des Annales, 15 Avril 1948. Pp. 133-149 et 15 mai 1948, Pp.214-220. Artículo que sirve de prefacio al *Théâtre Complet de Georges Feydeau* de las Editions du Béliet, publicado igualmente en los *Cahiers Renaud-Barrault* nº32.

¹⁴⁸ *Cahiers Renaud-Barrault*, “Molière-Feydeau”, 15º cahier, janv. 1956, Julliard. Artículos de Jean Cocteau, Jean Cassou, Henri Janson, Paul-Louis Mignon y Pierre Labracherie.

¹⁴⁹ Violet D’Eparigny, *Molière et Scribe*. Paris. 1865. P.1.

¹⁵⁰ Julio Leal Duart. *Aproximación al teatro de Eugène Labiche a través de su escenificación contemporánea*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Elena Real. Universidad de Valencia. 1987. P.3.

espectador y el escenario. Se trata de piezas que no dependen tanto - y quizá en ello reside el argumento de la crítica- en un valor literario fundado éste en términos tradicionales de texto poético y preciosista declamación. Scribe rompe con la tradición de la comedia en verso romántica proponiendo en cambio *comédies-vaudevilles* que recrean el habla de la plazuela y de la ciudad, y el gesto típico del momento tornado en palabra. Sus diálogos, desprovistos de cualquier tipo de *grandeur* y contruidos en torno a expresiones cotidianas, parecen adecuados únicamente a teatros del *boulevard*, coordinando y reactivando los constantes movimientos de los actores. Como afirma Raafat,

Scribe's style is an activated language, implying constant movement of the action, development of the plot, and changes in the tensions and the relations of characters. The Scribean play, unlike the Shavian, is not simply dialogue of discussion with tense events interspersed. It is a compact pattern of co-ordinated verbal and physical expression which conveys a vision of life and human behaviour. As a matter of fact, action-in-speech is the pivot of any dramatic dialogue but with Scribe it is something more like a word-gesture unity which manifests the action and the plot.¹⁵¹

Esta afirmación coincide plenamente con la opinión de Michel Corvin a propósito del uso del lenguaje realizado por la *pièce bien faite* de Scribe y su conexión con el *boulevard*. Para el crítico, teniendo en cuenta las capas sociales a las que pertenece el público, el artificio escénico –sea éste físico o lingüístico- es condición indispensable para el éxito de la obra:

Paradoxalement (eu égard à la constante revendication d'une peinture exacte des rapports humains, sociaux et psychiques), la pièce 'bien-faite' est d'ordinaire totalement artificielle, mais d'un artifice rendu invisible, car les exigences de rationalité et de vraisemblance du spectateur entrent en conflit avec une exigence plus forte, celle de l'effet : il faut, pour qu'ils soient appréciés –je dirais même pour qu'ils soient perçus-que le dialogue, les sentiments, les situations, les personnages soient construits selon les lois anciennes de la rhétorique : gradation, antithèses, symétries, procédés prosodiques ou

¹⁵¹ Z. M. Raafat. *Op. Cit.* P.265.

stylistiques, amplification de toute nature. Le théâtre de boulevard est d'abord un théâtre du langage.¹⁵²

En una línea similar, Henri Gouhier se pregunta si la visibilidad del artificio escénico no sería sinónimo de accesibilidad al público, respondiendo afirmativamente : “ce qui ne réclame aucune culture spéciale, c'est notre manière de penser l'événement, de saisir ce qui arrive comme drôle ou tragique. Les œuvres accessibles au plus grand nombre ne seraient-elles pas celles où les éléments dramatiques sont au premier plan? »¹⁵³ Más que un verbo artísticamente brillante, el éxito de la representación así como su calidad estética depende de una buena *performance*, de una buena producción y de una inmejorable selección de actores. El sentido de la *mise-en-scène* prima pues en la dramaturgia de Scribe. Sus obras se sitúan indefectiblemente en contextos realistas, dando pie a la presencia de personajes característicos de su tiempo y favoreciendo así la crítica social de los mismos. Los escenarios, por medio de extensas y detalladas acotaciones que no dan lugar a la improvisación del actor ni a la invención espontánea del director, recrean pues lámparas, puertas, muebles y demás objetos del mobiliario habitual de la época, entre los que circulan personajes típicos y fácilmente reconocibles por el público que dialogan y visten siguiendo el mismo registro lingüístico y la moda del espectador. Todos estos objetos tienen por función primera crear una ambientación determinada, reforzar y evocar sentimientos que aparecen en el texto, pero también ejercer de pseudo-personajes escénicos, cargados de simbolismo, alrededor de los cuales gravitarán los demás personajes humanos. El escenario cobra valor de personaje propio al serle concedida la función de crear estados de ánimo paralelos al texto y al actor y entrar así en comunión con el espectador -el *quiproquo* central de *Adrienne Lecouvreur* se produce en la oscuridad absoluta del escenario, en que Adrienne y la princesa indagan sobre la identidad del amante de Mauricio. Todo esto nos permite afirmar que el sentido de la representación de Scribe fomenta la evolución del *vaudeville* de Lesage, confinado hasta su llegada a la puesta en escena de códigos no

¹⁵² M. Corvin (1989), Pp. 44-45.

¹⁵³ Henri Gouhier. *L'Essence du Théâtre*. Paris. Aubier-Montaigne. 1968. P.181.

realistas, compuestos todavía de temas y situaciones bucólicas, así como su *patois* y jergas pastoriles, destinado a recrear ahora costumbres y escenas cotidianas de la calle.

Además de una *mise-en-scène* cuidada y determinada, Scribe presenta toda una serie de convenciones escénicas de fácil localización en su metodología compositiva que sirve de formulación estructurada de los presupuestos de la *pièce bien faite*. Evidentemente, las convenciones que pasamos a describir brevemente no son exclusivas de Scribe: su presencia en la literatura dramática se remonta a la Antigüedad. Como afirma Taylor “nothing comes from nothing, and certainly all sorts of precursors can be found for Scribe and his form of play. But for our purposes it is sufficient to say that what had been done occasionally, patchily and empirically by others Scribe did regularly, consistently and in full consciousness of what he was doing”¹⁵⁴. Aquello que las convierte en características de una dramaturgia específica es su reiterada combinación de acuerdo con un mismo patrón, y el efecto perseguido a través de ellas por el autor. Es esta peculiar combinación lo que las convertirá en técnica adoptada posteriormente por Sardou, Augier, Dumas *filis*, Ibsen, Pinero o Wilde con idéntico éxito.

Las obras de Scribe se articulan alrededor de una exposición que da comienzo a la obra, en la que se presentan las principales intrigas dramáticas que se desarrollarán más tarde. Ésta podía tener igualmente forma de prólogo de larga duración -destinado a permitir que todo el público que llegara con retraso a la representación pudiera seguir el transcurso de la misma- y situar la acción *in media res*, esto es, no siendo un punto de partida sino describiendo una situación iniciada en el pasado. La escena de exposición se sigue generalmente de una peripecia o cambio de fortuna, que precede y da origen al *quiproquo* que le sigue. Éste último tiene por objetivo crear un efecto cómico en el público, y se consigue mediante la confusión originada cuando uno o más personajes actúan o hablan asumiendo un papel ajeno, esto es, cuando son confundidos por otros personajes. El caos producido por el *qui pro quo* debe dar paso a la *scène-à-faire*, en la

¹⁵⁴ John Russell Taylor. *The Rise and Fall of the Well-Made Play*. London. Methuen. 1967. P. 11.

que las dos partes en conflicto -que suelen haber sido presentadas y definidas en *exposition*- realizan un confesión o revelan por medio de una situación dramática el secreto de su conflicto, creando un ambiente de duda y expectación entre el público, que se resolverá únicamente en el *dénouement* o desenlace, consistente en la revelación del secreto en torno al cual gira toda la obra - esta es la táctica más común en las *comédies-vaudevilles*-, o bien, propiciado por la repentina irrupción del *deus ex machina*, y la justicia poética que implica, en el caso de los dramas de mayor duración. El ritmo interno de las obras sigue la progresión dramática, de modo que desde la estaticidad del primer acto - en el que se proporciona gran cantidad de información al espectador-, hasta el acto final -en el que se resuelve la obra-, va *in crescendo* en su intensidad y disminuyendo la duración de sus escenas. Este es el patrón generalizado de la *pièce bien faite*, y -como en el caso de Feydeau- de la exacta estructuración del mismo así como de la brillantez de los actores depende el éxito de la función. De hecho el término *numérotage*, acuñado por Legouvé¹⁵⁵, remite a la mecánica composición de las piezas ordenadas secuencialmente en escenas que se encadenan las unas con las otras con el fin de que la acción siga un desarrollo sistematizado y constante. Donald Clive Stuart entiende la técnica precisamente a partir de ese principio de causalidad, que define en los términos siguientes: “the expression [well-made play], when used approvingly, denotes a play in which the action develops through an inevitable sequence of cause and effect, in which every scene is so placed and so treated that to change it in the slightest degree would harm the total effect. Furthermore, the expression describes –and still with approval- a plot which unfolds with suspense and rises to several crises, as in Oedipus Rex.”¹⁵⁶

A este esquema se añade toda una galería rica y variada de personajes que aparecen reiteradamente a lo largo de todas sus obras. Estos suelen ser arquetipos de los *guerriers, lauriers, vieux grognards, colonels y gardes-nationaux, viellards amoureux, ingénues, raisonneurs y amoureux galants*, bien conocidos por el público y fácilmente

¹⁵⁵ Ernest Legouvé. *Soixante ans de Souvenirs*. Paris. 1887. P.175.

¹⁵⁶ Donald Clive Stuart. *The development of Dramatic Art*. New York. Dover Publications. 1960. P. 552.

reconocibles en escena, encarnando cuestiones sociales populares tales como la problemática matrimonial, la infidelidad, los celos, la monotonía conyugal, la situación de la mujer respecto al hombre -temas : el más frecuente es el matrimonio y sus problemas (*La demoiselle à marier*, 1826, *le mariage de raison* 1826 ; *Malvina ou le mariage d'inclination* 1828, *la fiancée* 1829, *la famille Riqueborug ou le mariage assorti* 1831, *Dix ans de la vie d'une femme*, 1832). Estas obras sirven de anticipo de la *pièce à thèse* de Dumas fils y Augier, dados los paralelismos más que evidentes entre, por ejemplo, *Le Mariage de Raison* de Scribe, y sus correlatos posteriores *Gabrielle* y *Le Mariage d'Olympe* de Augier, *La question d'argent*, de Dumas fils, *Mid-Channel* de Pinero, o *The Liars* de Jones. Otros temas no menos frecuentes en su dramaturgia son el arribismo, el parasitismo social, el charlatanismo o el juego, presentes en una larga lista de obras (*Charlatanisme*, 1815 ; *Le Puff, ou Mensonge et Vérité*, 1848 ; *L'Écarté*, *La Calomnie*, *La Camaraderie*, o *L'Ambitieux*).

Todo este repertorio técnico y temático de la dramaturgia de Scribe, *sus opéras-comiques*, *comédies-vaudevilles*, *opéras* y *comédies de moeurs*, repercuten tanto en la composición como en la puesta en escena de obras inglesas a lo largo del XIX, sirviendo de anticipo dramático de la forma y función de la comedia de numerosos adaptadores que citaremos más adelante. El éxito de la *pièce bien-faite* reside en la excepcional habilidad escénica de los dramaturgos así como en la explotación de todas las posibilidades teatrales de las obras. La *pièce bien-faite* constituye por lo tanto el aprovechamiento de la pieza y su conversión en un espectáculo total, algo que los dramaturgos escenarios ingleses no podían omitir. La repercusión del género es apreciada por Winton Tolles en la cita que reproducimos :

All dramatists of the nineteenth century who aimed at skilful plot construction profited consciously or unconsciously, from the methods of Scribe. He taught the technique of writing an interesting play without recourse to the sensationalism of melodrama, the broad humour of farce, the side play of verbal wit, or the embellishment of poetry...A Scribe play, long or short, is a masterpiece of plot construction. It is as artistically put together as a master watch ; the smallest piece is perfectly in place, and the removal of

any part would ruin the whole. Such a “well-made” play always displays fertility of invention, dexterity in the selection and arrangement of incidents, and careful planning”¹⁵⁷.

Quizá sería más sencillo evidenciar la habilidad técnica del autor para crear piezas suficientemente precisas en su maquinaria, capaces de retener la atención del espectador durante las horas que durara la representación. Esta es la opinión de John Russell Taylor que entiende el mecanismo de la *pièce bien faite* como un artilugio orientado esencialmente hacia la diversión en su estado puro:

He saw that all drama, in performance, is an experience in time, and that therefore the first essential is to keep one’s audience attentive from one minute to the next. Romantic drama tended to neglect this requirement, or at least do little deliberately to satisfy it. (...) This something was that Scribe provided. His plays inculcated, not the overall construction of a drama such as Racine would have understood it, but at least the spacing and preparation of effects so that an audience should be expectant from beginning to end. That, and that only, is what Scribe meant by a well-made play¹⁵⁸.

La actualidad resultante de la convergencia de toda una serie de elementos dramáticos que funcionan para con el público asistente que asiste a una obra entretenida – independientemente de que dicho entretenimiento este revestido de un barniz cómico-, queda demostrada por la reposición actual de las piezas de estos autores. Una pieza como *La Bataille de Dames*, que durante treinta y cinco años ocupó la cartelera del Théâtre Français, evidencia el éxito de la obra a partir de la recepción del público. A raíz de la reposición de la pieza a manos de Maurice Valency para el Columbia Theatre de Nueva York bajo el título *The Queen’s Gambit* –originada por la revisión que anteriormente llevó a cabo Sartre del éxito de Dumas, *Kean*-, y que gozó de un éxito muy similar al de su estreno en 1851, el crítico teatral Eric Bentley no dudaba en reivindicar la artesanía del dramaturgo rehabilitando su tan denostado nombre–“Eugène Scribe has been praised as effusively, and damned as blackly, as any playwright that

¹⁵⁷ Winten Tolles. *Tom Taylor and the Victorian Drama*. New York. 1940. P. 22.

¹⁵⁸ John Russell Taylor. *Op. Cit.* P.12

ever lived. How many present-day theatre-goers have ever heard of him?”¹⁵⁹ - para más tarde dar paso alabar la revisión de la *comédie-vaudeville* del francés a manos de Valency:

Giving up the melodramatic rhetoric and its dramaturgical accoutrements (asides and the like), he has not imposed a philosophy of his own, but has been content to subject the material to stylistic revision. In effect, he has made over a romance into a comedy, for he takes a satirical attitude to incidents and characters which Scribe accepted with some degree of earnestness (...) But on the whole Mr. Valency's strategy is remarkably successful: his play is a play and, in a large measure, it is Scribe too. Even the parody is of that best sort: the parody which increases your respect for the thing parodied. Try and read Scribe and you will be bored; see him as presented on the Columbia Campus and not only will you be amused but you will even begin to comprehend how the man could be so influential. Ibsen himself, we are told, directed no less than 21 Scribe plays in Bergen; an American scholar has said that every innovation in nineteenth-century drama originated with Scribe and that the high point of every main dramatic genre was also reached in his work.¹⁶⁰

Sydney Grundy, probablemente el mayor difusor de Scribe en los escenarios ingleses de las dos últimas décadas del siglo, aconsejaba, en la línea de Sarcey, la lectura de Scribe a aquellos adaptadores noveles que emprendían la carrera adaptativa sin conocimiento alguno de las claves dramáticas. Insistiendo en la construcción rigurosa de la obra como clave del éxito a partir de la atención del espectador, consagraba la unidad de la misma como pieza de toque para su posterior aceptación entre el patio de butacas: “Let us remember that a play ought to be regarded, not in the light of its isolated scenes, but as a whole. Let us enjoy to the full the splendid abilities of Sardou; but let not this brilliancy blind us to the fact that, in construction, the clever pupil is not equal to his master”.¹⁶¹

¹⁵⁹ “Homage to Scribe”. Eric Bentley. In *What is Theatre?. Incorporating The Dramatic Event and other Reviews. 1944-1967*. London. Methuen. 1969. P. 232.

¹⁶⁰ *Ibid.* P. 234.

¹⁶¹ *The Theatre*. Vol. III. January-June. 1881.

2.3.2.1.2. La sucesión de Sardou.

Victorien Sardou hereda la fórmula de Scribe y comienza su carrera dramática imitándola para más tarde desarrollarla de acuerdo con propuestas personales de manera más estructurada y fácil de copiar por otros autores. Su influencia en los escenarios británicos la atestiguan las numerosas traducciones y adaptaciones de sus obras así como los rasgos propios presentes en otras dramaturgias. De hecho Sardou supone una fuente de inspiración aún mayor que la de su predecesor en la medida en que su vida fue más extensa y que su dramaturgia parte de presupuestos de constatado éxito, que no tiene sino que perfeccionar. Además y como veremos a continuación, Sardou lleva hasta las últimas consecuencias el *star-system* característico de la composición teatral, llegando a fundar el éxito de sus obras en el recurso a determinados actores, inaugurando la empresa teatral como negocio exclusivo.

Sardou obtiene su primer gran triunfo teatral con *Les Premières Armes de Figaro* en 1859, aunque fue el éxito de su siguiente obra, *Paris à l'Envers*, la que según Raafat le conduce a los postulados de Scribe que estudia detalladamente y aplica en la composición de sus piezas. La *mise-en-scène* de Sardou repite las convenciones que hemos analizado más arriba en lo referente a su predecesor pero somos de la opinión que la originalidad del dramaturgo respecto a Scribe consiste en la extensión de la función de sus componentes en la génesis de la trama. Así, si el objeto escénico, que ya en Scribe comienza a esbozar rasgos propios del personaje por cuanto la acción gira en torno a éste, en Sardou no sólo desata la intriga sino que supedita el componente humano a su sola presencia. La mejor ilustración de esto es *Les Pattes de Mouche* -obra que sirve de inspiración a Wilde por su recurso objetal en *Lady Windermere's Fan* y *The Importance of Being Earnest*-, en la que un simple *billet-doux* inicia el *qui proquo* sobre el que se basa la trama, pone en jaque la estabilidad de un matrimonio obligando a toda una galería de personajes a llevar a cabo una búsqueda incesante de la nota manuscrita sobre la que reside el honor de la mujer casada. Lo inanimado cobra valor

de divinidad al extender su poder sobre los movimientos de los personajes, devueltos éstos a su condición de simples marionetas de un destino caprichoso y fútil. La habilidad de Sardou de crear una obra en torno a la vaguedad de una sencilla nota amorosa recuerda al archiconocido sombrero de paja de Italia de Labiche, de idénticas repercusiones entre los personajes, y de sinónima maestría escénica. El éxito de esta obra rebasó las fronteras francesas y británicas llegando incluso a los Estados Unidos. La versión inglesa de mayor renombre, *A Scrap of Paper*, fue realizada por J. Palgrave Simpson, aunque existen otras dos versiones, *The Adventures of a Billet Doux* de Charles Matthews y *Mary, Mary, Quite Contrary* de Henrietta Crosman que, como afirma John Hart¹⁶², también dieron pie a su representación en América. El provecho que obtiene Sardou de las cualidades objetales de los escenarios se percibe igualmente en la introducción de elementos innovadores característicos de la época como son los objetos médicos y científicos de *La Perle Noire* y *Nos Intimes* - que inspirarían toda la corte pseudo-científica de los *vaudevilles* de Feydeau, escenarios de sillones “extáticos” e hipnosis médica de *La Dame de Chez Maxim*, entre otras-, la recreación histórica de periodos monárquicos y revolucionarios anteriores de la que dan ejemplo *Patrie* (1869), *Théodora* (1884), *Thermidor* (1891), *Madame Sans-Gêne* (1893), *Paméla* (1898), *Robespierre* (1899), *Dante* (1903), *La Sorcière* (1903) y *L’Affaire des Poisons* (1907), o los pintorescos *tableaux* utilizados en sus piezas musicales -*Bataille d’Amour* (1863), *Le Capitaine Henriot* (1864), *Les Merveilleuses* (1873), *Les Près Saint-Gervaid* (1874), *Piccolino* (1876), *Les Barbares* (1901) y *La Fille de Tabarin* (1901).

Las convenciones dramatólogicas de Sardou recrean los postulados de Scribe al desarrollarse en torno a los elementos básicos citados anteriormente - *exposition*, *quiproquo*, *peripecia*, *scène à faire* y *dénouement* - aunque alterando - y ahí reside su originalidad - el orden secuencial de los mismos imprimiendo un valor diferente a cada uno de ellos en relación con la totalidad de la obra. Esta es la opinión de John Hart al afirmar que “Sardou never followed the chronological order, but wrote his most

¹⁶² John Hart. *Sardou and Sardou Plays*. Philadelphia. 1913. Pp. 387-388.

important scene first”¹⁶³. Las demás convenciones siguen un proceso similar : en un principio son adaptadas directamente bajo la forma impuesta por su predecesor y con el tiempo refinadas por el dramaturgo. Así, la *exposition* inicial, consistente en su forma más primitiva en un simple diálogo entre personajes principales o secundarios -*Les Pattes de Mouche*- adoptará la forma más original de un prólogo en sus obras más tardías -*Madame Sans Gêne*, (1893)-, que además de ejercer la misma función que la exposición en lo concerniente a la información sobre la trama que adquiere el espectador, imprime la obra con una especie de contexto histórico y determinismo oracular de mayor dramatismo, en contraposición con los extensos y artificiales diálogos anteriores. El *quiproquo* igualmente ve afectada su función inicial, al verse multiplicado a lo largo de la obra. Lo que sencillamente era con Scribe el desencadenante de la acción y el conductor de la trama hacia la *scène à faire*, en Sardou prolifera de tal modo que origina la aparición continuada de numerosos encadenamientos posteriores - entre los más principales nuevos *quiproquos* - que enrevesan el argumento progresivamente dando lugar a efectos cada vez más espectaculares, anticipando el embrollo típico del *vaudeville* de Feydeau. El *dénouement*, destinado a dar fin a la obra, se modifica radicalmente al verse obligado a adaptarse a la situación que le precede, por lo que las sencillas explicaciones finales se convierten en resoluciones en extremo prácticas y artificiales, supeditadas a la acción, vulnerando el principio de verosimilitud lógica.

Además de poner en escena los presupuestos dramáticos desarrollados por Scribe, Sardou trata en sus obras cuestiones similares a las de su predecesor, inaugurando la *pièce à thèse* que más tarde desarrollarán plenamente autores como Alexandre Dumas *filis*, Emile Augier o Brieux en Francia, y Robertson, Pinero y Jones en Gran Bretaña. Sardou retoma la preocupación de Scribe por la cuestión matrimonial a partir de donde la deja de su predecesor, imprimiéndole contenidos sociales más amargos. El concepto del matrimonio, el divorcio, la insatisfacción sexual, la incompatibilidad o el aburrimiento entre los cónyuges son representados a través de

¹⁶³ *Ibid.* P.125.

numerosas piezas desde una perspectiva mucho más realista que cualquiera de las obras de Scribe. *Nos Intimes*, *La Famille Benoiton*, *Divorçons !*¹⁶⁴, *Les Femmes Fortes*, *Maison Neuve* son ilustraciones que recuerdan a *Tío Vania* de Checkov y servirán de inspiración a *The Magistrate*, *The Princess and The Butterfly*, *The Enchanted Cottage* o *A Wife Without a Smile* de Pinero, y a la imagen de la pareja matrimonial desarrollada en las comedias de Wilde. La sátira social continua en *Les Gens Nerveux*, *Maison Neuve*, *Les Bourgeois de Pont Arcy*, *Fernanda*, *La Piste*, *Odette*, *Andrea*, *Le Roi Carotte*, *Rabagas* o *Les Merveilleuses*, obras que recrean la sordidez del *demi-monde*, la deshonra social de la mujer con un pasado turbio, la ambición desmedida del arribismo, la hipocresía y corrupción del mundo de la política, los vicios del alcohol y del juego y los crímenes que se les asocian tales como el chantaje o la intimidación.

La repercusión de la dramaturgia de Scribe en los escenarios británicos y norteamericanos tiene como punto de partida, de acuerdo con la Dra. Raafat, la primera adaptación al inglés de su obra *Une Visite à Bedlam*, de título *A Roland for an Oliver*, estrenada por Thomas Morton el 29 de abril de 1819 en el Covent Garden Theatre de Londres, por lo que podemos afirmar que su triunfo es prácticamente inmediato en los dos países. A principios del XIX el teatro británico todavía sigue bajo la influencia del sentimentalismo característico del siglo precedente. Por lo general, y como hemos podido comprobar a lo largo del primer capítulo de este estudio, historiadores y críticos literarios han considerado el periodo teatral situado entre Sheridan y Wilde “a formless mass of mediocrity, dull and repetitive, lacking literary quality and thematic significance, a vast sea of theatrical trivia and downright badness, a drama that slumbered fitfully for a hundred years while the glorious dawn of Shaw and Oscar Wilde waited in an East pregnant with momentous art”¹⁶⁵. En este contexto de incertidumbre y de baja calidad dramática, la crítica ha señalado que más de la mitad de las obras escritas entre 1800 y 1850 tienen por origen una pieza francesa, siendo representadas mayoritariamente en el St. James Theatre, en el Olympic y el Surrey de

¹⁶⁴ Es destacable el film dirigido por Ernst Lubitsch de título *That Uncertain Feeling*, rodado en 1940 y cuyo argumento es una adaptación de *Divorçons !* de Sardou.

¹⁶⁵ Michael Booth. *Prefaces to English Nineteenth-Century Theatre*. Op. Cit. P. 2.

Londres, frente al Drury Lane, Covent Garden o Haymarket donde se representaban piezas consideradas dramáticamente “superiores”¹⁶⁶. Esta misma distinción entre las diferentes salas es observable en París, donde los dramas y tragedias clásicos son puestos en escena en el Théâtre-Français, mientras que los pequeños teatros del *boulevard*, los Déjazet, los Lazary o los Funambules se limitan a representar farsas, melodramas y *vaudevilles*, acomodando así un nuevo género de público que no se siente ya atraído por el drama poético y que por lo contrario busca un nuevo género cargado de violencia, acción, situaciones tan picantes como lacrimógenas y ante todo diversión. Este mismo público, de clase social más baja y sediento de diversión, se desarrolla en Gran Bretaña, popularizando progresivamente un género en auge, el melodrama. El melodrama penetra en suelo británico a través de Pixérécourt y de Planché. Este último es además el gran introductor de Scribe en los escenarios ingleses, adaptando su formulación del *vaudeville* a su nuevo contexto, aunque básicamente la totalidad de los autores dramáticos de la época retoman géneros franceses adaptados a salas inglesas. De hecho los dramaturgos de renombre pertenecientes a este periodo - Planché, Tom Taylor, Sydney Grundy o Tom Robertson-, e incluso hasta la llegada de Arthur Wing Pinero y Henry Arthur Jones, pueden considerarse básicamente adaptadores de las obras francesas, distinguiéndose en su tratamiento del original. Así encontramos, como veremos en el capítulo siguiente, desde simples traductores de la obra francesa, hasta adaptadores que reformulan el original siguiendo los esquemas formales, temáticos y escénicos de la misma, pasando por los más explícitos plagios.

Además de esa primera traducción de Scribe realizada por Thomas Morton señalada más arriba, uno de los pioneros en establecer y afianzar fórmulas escénicas del dramaturgo francés en las salas británicas fue Bulwer-Lytton con *Money* (1840), directamente basada en *La Calomnie*, del mismo año. A medida que avanza el siglo y desde mediados del XIX los autores ingleses comienzan a reivindicar su claro

¹⁶⁶ Tanto es así que una de las razones aducidas por la crítica para justificar la baja calidad dramática de la época reside en el elevado número de adaptaciones francesas, que impedían el desarrollo de obras propias originales. Esta es la opinión de Shaw al denominar la presencia de Sardou en los escenarios ingleses con el término “Sardoodledom”.

posicionamiento francés y reconocen la influencia de Scribe en sus obras. En palabras de Michael Booth, “English dramatists were little interested in Hugo and the French romantic drama. They preferred to learn the technical proficiency of Scribe’s powers of manipulation, invention, and economical construction, qualities that, though mechanical, were greatly to benefit English drama, which stood in need of much improvement in this area”¹⁶⁷. Una de las razones que justifican el giro francófilo de los dramaturgos británicos, atribuida por el actor, productor y dramaturgo Dion Boucicault, coincide con aquella que observábamos nosotros en la evolución de la producción dramática wildeana que anunciábamos más arriba, y reside en el hecho que el dramaturgo escribe para vivir, por lo que tras un rotundo fracaso necesita de una obra de éxito asegurado que le permita compensar las pérdidas ocasionadas por la anterior. En este sentido, recurrir a un colaborador supone multiplicar gastos mientras que estudiar técnicas dramáticas de éxito en Francia y adaptarlas a escenarios ingleses resultaba mucho más rentable. Incluso los empresarios teatrales optan preferiblemente por pagar a numerosos autores para que éstos adapten obras ajenas. Así, Boucicault residió en Francia de 1844 a 1846 donde pudo estudiar las técnicas de Scribe, y entre sus numerosas adaptaciones destacamos *La Garde Nationale* (1850) y *Giralda or the Miller’s Wife* (1850), inspiradas cada una en *Une Nuit de la Garde Nationale* (1814) y *Giralda ou la nouvelle Psyché* (1850) del francés. Es obvio que las adaptaciones de Scribe, aunque dotadas del mismo éxito que los originales, carecían de sus cualidades dramáticas, reflejando la obra de base únicamente en su estructura formal y en las alusiones temáticas, pero siempre demostrando la falta de viveza en el diálogo y en la acción característicos del francés. Así lo afirma la Dra. Raafat al reseñar una de las adaptaciones de Scribe, *La Dame de Pique* (1850), realizada por Boucicault, y de título *The Queen of Spades, or, The Gambler’s Secret* (1851), que describe como “the typical example of the average adaptation from Scribe in the nineteenth century. It contains all the devices of the well-made play, without its original sequence ; snippets of the dialogue without its natural flow ; complicated plot without sufficient motivation ; and the action depends mainly on slapstick ; elaborate settings without much dramatic

¹⁶⁷ *Ibid.* P.45.

significance; and overstressed stage props to push the action to its contrived dénouement”¹⁶⁸. Sin duda esta afirmación podría generalizarse a todas las obras adaptadas, incapaces de reproducir no sólo el sentido de la *mise-en-scène* propio de la dramaturgia de Scribe, sino la riqueza visual de su *langue parlée* y de sus diálogos dramáticos.

Por último, en lo concerniente a la puesta en escena, tanto la dramaturgia de Scribe como la de Sardou presentan un repertorio de obras cuyo éxito depende, como ya avanzábamos más arriba, de la calidad de los actores que encarnen sus personajes. La diferencia estriba en el hecho que, si bien los montajes de Scribe son siempre un vehículo para el lucimiento personal de cualquier actor, Sardou por su parte consolida la figura del actor divo escribiendo papeles explícitamente diseñados para determinados actores de renombre en las dos orillas del canal. De hecho su primer gran éxito teatral, *Les Premières Armes de Figaro*, fue debido en gran parte a la presencia de la actriz Pauline Virginie Déjazet. Esta es la opinión de Raafat cuando escribe :

Sardou, in fact, develops Scribe’s character-types into star-parts, bearing in mind certain actors and actresses, who make a great impact not only on the French audience but on the English audience and actors as well. English producers imported players as well as plays. Actresses like Rachel, Mme. Réjane, and Sarah Bernhardt; and actors like Coquelin, Got, Régnier and Lemaître were popular in London as in Paris. The constant trips to Paris, gave the producers the chance to borrow players, and to learn from their art, no less than to import ready-made pieces. The English audience develops a taste for French acting, which eventually compels the English actors to copy¹⁶⁹.

Hemos querido mostrar hasta aquí la repercusión de la dramaturgia de Scribe y Sardou en los escenarios ingleses¹⁷⁰. Tanto por el uso específico de las convenciones dramáticas de estos autores, cuanto por su recurso a actores y actrices de renombre para

¹⁶⁸ Z.M. Raafat. *Op. Cit.* P. 248.

¹⁶⁹ Z.M. Raafat. *Op. Cit.* P. 427.

¹⁷⁰ Para un análisis más detallado de todos los montajes de Scribe y de Sardou en los escenarios ingleses, cf. Z.M. Raafat. “Scribe’s Plays and their English Versions in the Nineteenth Century”. *Revue de Littérature Comparée*. N°45. 1971. Pp. 237-255; y George Rowell. “Sardou on the English Stage”. *Theatre Research International*. October 1976. Pp. 33.45.

encarnar papeles de éxito, los dos autores franceses atestiguan su presencia en dramaturgos posteriores mediante el gran número de traducciones y adaptaciones de sus obras. Todos los elementos que hemos tratado de resumir con la máxima brevedad cubren un periodo dramático cercano a un siglo que sin embargo la crítica se muestra reticente a reseñar con justicia. Es evidente que todo este abanico dramático no podía ser pasado por alto por un autor como Wilde, no sólo porque Scribe y Sardou ofrecen las claves para el pleno desarrollo posterior de ciertos géneros en Francia - como por ejemplo el *vaudeville* de Feydeau-, sino por su conciencia del éxito unido a sus nombres, un éxito que él buscaba. El capítulo siguiente está destinado al estudio en profundidad de las adaptaciones teatrales inglesas de piezas francesas. Analizaremos las motivaciones, variantes técnicas y repercusión periodísticas de las mismas, para en un segundo momento abordar el siguiente eje de nuestro estudio: la dramaturgia wildeana como ilustración de la repercusión del teatro francés.

CAPÍTULO 3: *LAS ADAPTACIONES TEATRALES INGLESAS*
DE OBRAS FRANCESAS.

3. LAS ADAPTACIONES TEATRALES INGLESAS DE OBRAS FRANCESAS

Como ya hemos aludido en páginas anteriores, la totalidad de la crítica especializada coincide al afirmar que el teatro británico del siglo XIX es, en realidad, una continua adaptación de obras, temas, personajes, situaciones y diálogos, en su mayoría de origen francés. Es ésta una de las razones por las que, como hemos visto en el primer capítulo de este estudio, la dramaturgia británica de este siglo era calificada de rémora parasitaria de los escenarios parisinos, suscitando la mayor diversidad de opiniones con respecto a la conveniencia y beneficio de la importación sistemática de obras extranjeras para el desarrollo del teatro nativo. La cita siguiente ilustra a la perfección la confusión reinante entre el público, a propósito de la autoría y origen de las obras puestas en escena. En más de una ocasión, el público reclamó el retorno a producciones “nativas” inglesas, que en realidad eran el resultado de adaptaciones del francés, exigencia curiosa por parte del auditorio que contrasta con la recepción crítica negativa de alguna de dichas obras. En el ejemplo que a continuación extractamos, los Kendals relatan irónicamente cómo, durante un montaje de *Coralie*, versión inglesa del melodrama de Pixérécourt, en Edimburgo, un miembro del público exigió la vuelta al auténtico teatro británico, en decadencia por la continua introducción de obras francesas, abanderando los montajes de piezas como *The Queen's Shilling*. La ironía reside en la confusión que evidencia tal reivindicación, pues precisamente la obra mencionada, no es sino la adaptación al inglés de la obra original de Bayard y Bienville, *Le Fils de Famille*:

Yes, there can be cleanly as well as distasteful adaptations from the French. Once when they were playing *Coralie* or some such play in Edinburgh, the Kendals received a letter from a punctilious Scotch gentleman deploring their new departure, and begging for a reproduction of that ‘pure English comedy, *The Queen's Shilling*’. He was evidently oblivious of the fact that Mr. Godfrey had taken it from *Un fils de Famille*. If some of our living English dramatists continue to ‘advance’ as they seem inclined to do, and as they

are certainly encouraged to do, we may ere long startle Parisian audiences with ‘adaptations from the English’¹.

La comicidad de la situación no exime el dramatismo de las prácticas más frecuentes en la profesión. El escritor norteamericano Henry James, buen conocedor de los entresijos teatrales a uno y otro lado del Canal, describía la situación desde un punto de vista harto negativo aunque aparentemente imparcial por su procedencia americana, desmitificando el concepto de teatro británico a causa de su ausencia de homogeneidad:

The English stage of to-day, of which I more particularly speak, certainly holds the mirror as little as possible up to nature –to any nature, at least, usually recognized in the British Islands. Nine-tenths of the plays performed upon it are French originals, subjected to the mysterious process of ‘adaptation’; marred as French pieces and certainly not melded as English; transplanted from the Gallic soil into a chill and neutral region where they bloom hardly longer than a handful of cut flowers stuck into moist sand. They cease to have any representative value as regards French manners, and they acquire none as regards English; they belong to an order of things which has not even the merit of being ‘conventional’, but in which barbarism, chaos, and crudity hold undisputed way. The English drama of the last century deserved the praise, in default of any higher, of being ‘conventional’; for there was at least a certain method in its madness; it had its own ideal, its own foolish logic and consistency. But he would be wise who should be able to indicate the ideal, artistic and intellectual, of the English drama to-day. It is violently and hopelessly irresponsible. When one says ‘English drama’ one uses the term for convenience’s sake; one means simply the plays that are acted at the London theatres and transferred thence to the American. They are neither English nor a drama; they have not that minimum of ponderable identity at which appreciation finds a starting-point. As the metaphysicians say, they are simply not cognisable. And yet in spite of all this, the writer of these lines has ventured to believe that the London theatres are highly characteristic of English civilization. The plays testify indirectly if not directly to the national manners, and the whole system on which play-going is conducted completes the impression which the pieces make upon the observer. One can imagine, indeed, nothing more characteristic than such a fact as that a theatre-going people is hopelessly destitute of a drama.²

¹ T. Edgar Pemberton. *The Kendals, A Biography*. London. C.A. Pearson. 1900. P. 147.

² Henry James. “The London Theatres, 1877”. In Henry James. *The Scenic Art. Op. Cit.* Pp. 93-94

El argumento de James es sin duda discutible pues la noción de un teatro nacional no ha de limitarse en ningún caso a aquellas obras exclusivamente escritas por autores nativos. La degeneración que James observa en el drama, y que por ende aplica por medio de una argumentación parcial, a la civilización británica, resulta excesivamente conservadora cuando no reaccionaria en boca del autor. Sin duda sus argumentos rezuman la prepotente idiosincrasia norteamericana, ya ilustrada en sus textos de marcado carácter antieuropeo, derivada de una concepción de la literatura en tanto que elemento fundacional de la identidad, idea originaria de la literatura norteamericana desde sus inicios dado su eminente carácter colonizador y mesiánico, y aplicada a todos los géneros artísticos.

Con todo, creemos necesario por lo tanto, con el fin de obtener una aproximación exacta a la realidad teatral de la época objeto de nuestro análisis, desarrollar con profundidad los diferentes aspectos relativos a la tarea adaptativa y al adaptador, siendo los principales, las técnicas utilizadas en el proceso de adaptación, el empobrecimiento o enriquecimiento resultante del original adaptado, los riesgos de plagio, las razones que impulsaron a los adaptadores a llevar a cabo tales adaptaciones, las consecuencias derivadas de dichas razones, la opinión del público con respecto a dichas adaptaciones, o los métodos de aprendizaje de la composición dramática resultantes del estudio detallado de caracteres franceses aplicados posteriormente a tramas y situaciones inglesas. Concluiremos este somero análisis con el estudio del proceso adaptativo de una obra a partir del testimonio de los Bancrofts, matrimonio de actores-empresarios, cuyo relato nos permite adentrarnos no sólo en la realidad del proceso en sí, de sus vías, medios, métodos y pasos, sino también en la realidad teatral del momento, es decir, las razones de ser de ésta y de los actores. El objetivo de este capítulo es demostrar cómo para estos autores, aquello que constituye una simple actividad creativa, una herramienta en la composición literaria y en general artística, representa a lo largo de este siglo, un fin en sí mismo, el objetivo y no el medio por el que la dramaturgia británica, más que cualquier otro medio de expresión artístico del momento –véase la narrativa o la lírica-, se convierte en sinónimo de subterfugio

creativo, de estrategia astuta de ocultación y de disimulo subliminal, desembocando, en los mejores casos, en todo un arte capaz incluso de mejorar el texto original, pero sobre todo, en una industria de enormes repercusiones económicas y artísticas tanto para la profesión teatral como para los autores y el público.

3.1. MOTIVACIONES ECONÓMICAS.

Resulta evidente comenzar nuestra exposición justificando la adaptación sistemática de obras francesas partiendo de las motivaciones económicas que, por un lado, impulsaban a los adaptadores a reducir su espectro creativo a la traducción y adaptación –cuando no, al puro plagio- de obras extranjeras, y por otro, y como consecuencia del anterior, alentaban a los empresarios teatrales al encargo de las mismas a los adaptadores, debido al desproporcional abaratamiento en comparación con sus originales. Uno de los autores y adaptadores más activos del siglo, Dion Boucicault, famoso paradójicamente por formular las bases sobre las que se asentaría más tarde el sistema retributivo del autor dramático, fundado en los *royalties* o porcentajes derivados de los sucesivos montajes de sus obras, razonaba su giro dramático hacia las adaptaciones como método de subsistencia –tendencia observada en todos los adaptadores del momento³- a partir de la rentabilidad de las mismas. En palabras de Boucicault, y refiriéndose a su propia experiencia, “I sold a work for £100 that took me six months’ hard work to compose, and accepted a commission to translate three French plays at £50 apiece. This work afforded me a child’s play for a fortnight. Thus the English dramatist of that day was obliged either to relinquish the stage altogether or become a French copyist”⁴. De manera similar, Robertson aceptó traducir y adaptar al inglés por diez chelines cada acto la comedia de Scribe y Légouvé, *Bataille de Dames*, con el título *Ladies Battle* (1879).

³ Vid. 3.6. *Principales Adaptadores Ingleses, 1850-1900*.

⁴ Dion Boucicault. “The Decline of the drama. An epistle to C*****s R****e From Dion Boucicault”. *Op. Cit.* P.243.

La desproporción entre el precio de una adaptación y una obra original obliga al empresario a optar por la adaptación, término que, por otro lado, resultaría difícil taxonomizar en una época en que las *original plays* y las *adaptations* resultan idénticas por el único hecho de suponer una labor de reescritura de una trama anterior. William S. Gilbert, autor de numerosas operetas, la mayoría de extracto francés calcadas de Offenbach, ilustra la confusión terminológica reinante en una “Note” a sus *Original Plays*⁵, con fecha de 18 de noviembre de 1875, al referirse al origen de una de sus obras con las siguientes palabras: “the story upon which *The Palace of truth* is found is probably as old as the *Arabian nights*. *The Princess* is a respectful parody of Mr. Tennyson’s exquisite poem. It has been generally held, I believe, that if a dramatist uses the mere outline of an existing story for dramatic purposes, he is at liberty to describe his play ‘as original’”. Adaptaciones y obras originales se confunden en su tipificación –si bien no siempre en su elaboración- y más aún en el criterio de selección del empresario, que obedece únicamente al éxito de las obras sobre el escenario. James Woodfield incide igualmente en la sustancial diferencia entre la remuneración de sendas figuras evidenciando la primacía de la oferta y de la demanda: “translations and adaptations with French puppets in English clothes dominated the stage because they were both popular and cheap. A mere £50 or so would recompense any translator-adaptor for his pains, whereas a native dramatist could demand £200 or more (still not a very large sum for the time, effort and skill involved).”⁶

La principal consecuencia derivada del reducido precio de las obras teatrales es la rapidez de composición de las mismas. En la medida en que se trataba de traducciones literales o alteradas sutilmente por la inserción de alguna escena o personaje ausentes en el original, la labor compositiva se reducía considerablemente en comparación con la de los autores originales. El tiempo empleado en la adaptación era

⁵ Sydney Grundy. *Original Plays*. London. Chatto and Windus. 1876. El volumen al que nos referimos corresponde a las *First Series*, publicado en 1876, e incluye las obras *The Wicked World*, *Pygmalion and Galatea*, *Charity*, *The Princess*, *The Palace of Truth* y *Trial by Jury*.

⁶ James Woodfield. *Op. Cit.* P.9.

mucho menor por lo que la productividad se acrecentaba proporcionalmente permitiendo un enriquecimiento mayor. Así, Gilbert reconocía en un artículo publicado en *Era*, el 30 de julio de 1892, que la adaptación al inglés del *vaudeville* de Labiche, *Un Chapeau de Paille d'Italie*, estrenado en el Criterion en 1873 con el título *The Wedding March*, tan sólo le había costado dos días de trabajo, aportándole “considerably more than £2000”. La rentabilidad era una pieza clave que inducía al autor dramático a dar un significativo giro en su dramaturgia y decidirse por la adaptación. El autor George Henry Lewes, bajo los pseudónimos de Slingsby Lawrence y Frank Churchill adaptó no menos de diez obras francesas, principalmente destinadas a los actores Charles Matthews y Madame Vestris por encargo del Lyceum, entre las más famosas *La Joie Fait Peur* (*Sunshine Through the Clouds*), *Le Village* (*A Lousy Couple*, y más tarde *The Vicarage*), los melodramas escritos en colaboración con Matthews, *A strange History* y *A Chain of Events*, y la obra de Balzac, *Mercadet* (*The Fame of Speculation*). A propósito de esta última, el dramaturgo describía la velocidad con la que la compuso y fue llevada a los escenarios: “this version was written in less than thirteen hours, and produced after only two rehearsals”⁷. Los nombres de los personajes delatan, por la simplicidad traductiva de sus semas connotativos que determinó su trasposición al inglés, la rapidez con la que el trabajo fue llevado a cabo. “Mercadet” es, en la versión de Lewes, “Affable Hawk”; su compañero de andanzas es “Sparrow”, su amigo “Mr. Prospectus”, el malvado editor “Hardcore”, y el acuciante acreedor “Earthworm”, mientras que el amante recibe el nombre de “Frederick Noble”.

Tal profusión de obras desemboca en un maremágnum de piezas teatrales que a menudo ponen sobre las tablas idénticos originales. Así, no era extraño que dos adaptaciones fueran concomitantemente representadas y antagonistas en su escenificación, desencadenando un conflicto entre los dos adaptadores o los *managers* de los diferentes teatros. En el caso de James Robinson Planché y Alfred Bun, director del Drury Lane y del Covent Garden para los que el primero trabajó por encargo, el

⁷ in Forster, John; Lewes, George Henry. *Dramatic Essays*. Reprinted from the “*Examiner*” and the “*Leader*”, with notes and an introduction by William Archer and Robert W. Lowe. London. Walter Scott, Limited. 1896. P. xxxiii

contrato se rompió a raíz de una discusión motivada por la adaptación de una obra de Scribe, *La Juive*, a la que Planché tuvo la oportunidad de asistir en la Académie Royale de Musique en París, y que posteriormente adaptó para el Drury Lane con éxito en 16 de noviembre de 1835. La adaptación de Planché desencadenó la crítica de T. H. Lacy, el editor de las famosas traducciones de teatro francés en Gran Bretaña junto a las *Dick's series* y Samuel French, que tradujo la misma ópera con el fin de acentuar los defectos de la pieza de Planché. Planché se defendió de las acusaciones en el prefacio de la misma y luego publicó sus opiniones sobre el arte de la adaptación en un largo artículo surgido a raíz del método adaptativo utilizado en su composición de *The Jewess*. El largo fragmento que a continuación reproducimos merece ser extractado en su totalidad por cuanto constituye uno de los primeros manifiestos del adaptador inglés, consciente y defensor de su tarea, además de evidenciar la metodología adoptada en su labor, que será analizada con mayor precisión en las páginas que siguen:

The most vehement and virulent denouncer of modern dramatists himself admits 'how far a man may avail himself of labours of another, in a work to which he attaches his own name alone, is a question not easy of decision'. There can be no doubt it is a question of degree on which it would be difficult to reconcile the opinions of the writer and his critic: but our modern censor proceeds to remark –'It must not be supposed from what I have been saying, that I object to the appropriation by an author of extraneous aid. Shakespeare levied toll upon mediaeval chronicles and Italian tales. Molière, in composing *Tartuffe*, plagiarised his plot and whole passages from a foreign original, and even Mr. Dion Boucicault makes use of the labours of other men'. 'But then', he continues, 'Shakespeare gave vitality to what he borrowed, and as I have admitted in my notice of Mr. Boucicault, that prolific playwright adorns what he touches'. So then it is not only a question of quantity but quality (...). Our stage has always been indebted more or less to that of the French, for every description of drama except tragedy, which appears indigenous to England; but the intimacy established between the two nations some fifty years ago, renders it almost impossible for a writer now to escape detection, and the increased demand for novelty drives the dramatist to the foreign market, for such materials as may be most speedily converted to the purpose required.

The crime, if it be one, carries its own punishment along with it –a poor, bald, literal translation fails, and a clever spirited one, succeeds. If the public are amused, they come – if they are not, they stay away, without caring one farthing whence that which they like or

dislike is derived. The mere literal translator, whatever may be the merit of his work, cannot, of course, lay claim to its invention –if he do, he must take the consequences of his dishonesty- but apart from that, why is he to be assailed and reviled as if he had been guilty of some crime against society? Why is the term ‘translator’ to be used as one of contempt and reproach against a dramatist, and applied with respect and approval to him who skilfully renders any other species of foreign literature into good English? There is much more art required to make a play actable than a book readable, and in cases of adaptation or reconstruction, where only the plot, or but a portion of it has been taken, and the dialogue wholly or the greater part of it re-written –why is the dramatist, however humble, to be denied the privilege so kindly accorded by ‘Q.’ to Shakespeare, Molière, and Boucicault?⁸

Este texto constituye una de las principales alegatos reivindicativos del adaptador, a la par que justifica su tarea a través de la referencia a razones extrínsecas al teatro en sí, como son la balanza entre la oferta y la demanda, o la tendencia progresiva hacia la industrialización absoluta de las prácticas dramáticas. Pero la cita posee un interés añadido. Y es que el argumento de Planché presenta numerosas similitudes con los postulados estéticos de Wilde expuestos en su ensayo *The Critic as Artist*, tanto en su conceptualización como en los ejemplos que ilustran los argumentos. Las tesis de ambos autores reivindica la creatividad del adaptador dramático como reformulador original a partir de la intertextualidad, de escritos anteriores. En la segunda parte de nuestro estudio trataremos de desgranar por qué Wilde puede ser considerado no tanto un adaptador cuanto un autor, a pesar de que ambos términos sean sinónimos en su dramaturgia.

3.2. EL PROBLEMA DE LA AUTORÍA.

⁸ Bancroft, Marie Effie, Lady; Bancroft, Sir Squire. *The Bancrofts. Recollections of Sixty Years*. Thomas Nelson and Sons. London. 1911. Vol I. Pp. 244-247.

La urgencia con la que a menudo las obras debían ser adaptadas, así como las escasas modificaciones que en numerosos casos se llevaban a cabo –dando lugar a rigurosos plagios de originales franceses-, obligaba a silenciar el nombre del autor original con el fin de encubrir la actividad delictiva -fomentada por otra parte por el vacío legal al respecto, hasta la firma de una serie de tratados internacionales a finales de siglo que desembocaron en la reevaluación de la figura del autor dramático y de su obra independientemente de las fronteras en las que estuviera circunscrita. Dicha omisión voluntaria del nombre del autor fomentaba la asistencia de público que muy probablemente hubiera visionado ya previamente la función, bien bajo un título diferente en la metrópolis o en las provincias, bien en Francia con el nombre del autor original adjunto a ésta. Evidentemente la identificación de los originales en una época de ferviente producción teatral resultaba, tanto entonces como ahora, una tarea si no ardua, imposible, bajo la que se escudaban los adaptadores. El abigarramiento de los títulos, a menudo superpuestos no sólo al original francés sino a adaptaciones anteriores nativas, dificulta la tarea de rastreo, que se pierde en una atmósfera farragosa y profusa de cientos de obras supuestamente originales. El dramaturgo y adaptador Planché narra como una obra titulada *La Veuve de Malabar*, adaptada por él mismo al inglés como *You Must be Buried*, y no representada por ironías del destino a causa del súbito fallecimiento de uno de los actores principales, sería más tarde llevada al Drury Lane con el título *The Illustrious Stranger; or, Married and Buried* (1838) y posteriormente rebautizada *Bron and the Brahmins*⁹. El título cambia a voluntad del adaptador o del *manager*, y siempre con el deseo de ofrecer algo nuevo que en realidad ya resulta caduco, derivando inevitablemente en una suerte de involución malsana. Uno de los críticos ingleses más implacables de la segunda mitad del XIX, Henry Morley, del *Examiner*, es pionero en señalar, acusar y condenar en sus memorias el fraude del adaptador y por ende, del *manager* teatral, para con el público, al permitir la representación de una pieza cuyo autor no aparece anunciado. Sus repetidas menciones evidencian que se trata de una práctica frecuente en los escenarios, debida también a la laxitud de las leyes de propiedad intelectual y a la ausencia de publicación de las piezas,

⁹ James Robinson Planché. *Recollections and Reflections*. London. Tinsley Brothers. 1872. Pp. 142.143.

que se pierden en el olvido de la oralidad, y por lo tanto no pueden ser cotejadas con el texto escrito original ni constituir prueba alguna de delito. La cita que aquí extractamos resulta elocuente al respecto:

If the actors disdain this mystification, surely the authors should be far above it. The plea of custom is, no doubt, admissible in bar of any question of literary dishonesty. The suppression very in this matter has not for some years past been considered dishonest, and it would, indeed, establish only a conventional fiction were the rule of translation and adaptation universal. But there are, perhaps, some writers who would try to be original if they could get credit for their originality; and there are some who do try and do not get credit; because against every new piece claimed as original the too common practice of dramatic writers tends to raise the suspicion that it hoists false colours. Some critics read, see, and try to remember, a mass of French pieces that are not worth reading or seeing, to say nothing of remembering, in order that they may maintain credit as detectives; and the sources of this sort of mystification are so wide and obscure that, one might almost say, every English dramatic writer is supposed in this matter to be a licensed cheat, and nobody ever can be proved honest. Nobody is now before the public who is more able than Mr. Tom Taylor to give us a play.

‘From his own hand, without a coadjutor
novice, journeyman, or tutor’

or to adapt with utmost neatness to the manager of its English players, and the humour of its English public, a French drama worth his transplantation. For that reason, it is especially upon occasion of some clever work of his that one prefers to direct attention to a mischievous custom that must not be overlooked in any fair consideration of the present condition of the London stage.¹⁰

La crítica de Morley atañe tanto a adaptadores como autores dramáticos de la talla de Tom Taylor. Así, refiriéndose al estreno de una de las principales comedias inglesas de la segunda mitad del XIX, *The Ticket-of-Leave Man*, escrita por Taylor a partir del original de Edouard Bisbarre y Eugène Nus, *Léonard*, y estrenada con enorme éxito en junio de 1857 en el Olympic, Morley resulta muy crítico en sus argumentos. A través de un lenguaje sutil e irónico pero afilado, Morley desmitifica la figura de Taylor como

¹⁰ Henry Morley. *The Journal of a London Playgoer*. Leicester. Leicester University Press. 1974 Pp. 259-260.

adaptador sugiriendo la asimilación de su tarea adaptativa a la del plagio: “we know what would be said of a writer in any other department of literature, except only the stage, who, having translated into English, with few small changes and touches and a transformation of the title the book of a foreign author, should present it to the public as his own”¹¹. Taylor adjunta el título del original así como los autores, pero las fronteras entre la adaptación y el plagio no quedan delimitadas sencillamente a cambio del reconocimiento paratextual de sendos datos. En otra ocasión, a raíz de la acusación de plagio proferida por el crítico teatral anónimo del *Athenaeum* denominado “Q.”, el dramaturgo hubo de defenderse nuevamente. Sus obras *Payable on Demand* –estrenada en el Olympic en julio de 1859- y *The Contested Election* –representada por primera vez en el Haymarket también en julio de 1859- fueron interpretadas por el anónimo redactor como “extrañamente parecidas” a dos otras piezas anteriores, *Feurige Kohlen* y *Our Town*, respectivamente, “curiosa semejanza” que ya había podido ser observada anteriormente en la dramaturgia de Taylor, pues, en palabras del crítico “is not the only case in which something occurs to Mr. Taylor which has already occurred to another distinct mind”¹². La respuesta de Taylor tuvo lugar a través del mismo periódico que había difamado su honor, dando pie a toda una serie de artículos a través de los cuales el dramaturgo describía la delicada situación del adaptador y del autor original, así como el estrecho límite entre creación y recreación. En cuanto a la insinuación de plagio proferida por el anónimo redactor, Taylor afirmó la absoluta originalidad de su obra resaltando la diferencia argumental existente entre las tramas, a pesar de estar basada en un acontecimiento de dominio público:

If I am wrong in construing the italicised passages into a sneering insinuation that I am a plagiarist, and something worse, I beg ‘Q.’s’ pardon. If, however, the resemblance when ‘Q.’ now alleges be like that which Mr. Davies fancied in 1859, *cadit quaestio*; for the resemblance between my play and that of Mr. Davies, however close it may have seemed on Mr. Davies’s statement, when tested by actual comparison of the two pieces, as I remember having tested it at the time, is void of anything that can support the charge of plagiarism; and so, I have no doubt, it would turn out to be in the other case. *Payable on*

¹¹ *Ibid.* Pp. 258-259.

¹² *The Athenaeum*, 12 de mayo de 1871.

Demand was suggested by a well-known incident in the early history of the Rothschild family. *Feurige Kohlen* may very likely be founded on the same incident. I have no doubt this common origin will account for any resemblance there may be between the two, just as common incidents of electioneering ambition and corruption explain the alleged resemblance in the case of *The Contested Election*. Knowing myself to be the sole contriver of the somewhat complicated incidents by which the plot of *Payable on Demand* is worked out, I am certain, on the theory of literary probabilities, that they cannot have been hit upon by a German author before I invented them. Has 'Q.' compared the plays?¹³

Tampoco el último eslabón de tan fraudulenta cadena había de quedar a salvo. El *manager*, principal instigador de esta práctica ilegal, era igualmente objeto de las críticas de tan asiduo espectador teatral: “And one could wish, also, that the very few managers who still believe in it would abandon their faith in that form of puffing which consists in stating what is not the fact. Where is now the Theatre Royal, Westminster, that was to show a trustful company how thirty thousand, million, billion or whatever other sum it was a year, formed the natural profits of a right system of theatrical management?”¹⁴. El estilo del crítico es abiertamente reformista, cuando no mesiánico. Sin embargo, a pesar del énfasis e hiperbólico tono de salvador del teatro patrio de su discurso, Morley anticipa e ilumina las vías que adoptará el teatro en Gran Bretaña durante las décadas siguientes basado en el optimismo y confianza en el presente de la profesión y del género, que cuenta con “a well-organised, respectable profession, a large body of hard-working and well-meaning actors and actresses, among whom are many capable of aiding strongly in the education of the public taste.”¹⁵ En tanto que miembro crítico del público, ajeno al entramado industrial de la escena, sus objetivos rehabilitadores están dirigidos exclusivamente al servicio del espectáculo y su disfrute por parte del auditorio. Su misión consistirá por ende en la configuración de un plan regenerador basado en la figura central de espectador, articulado en los imperativos siguientes:

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Henry Morley. *Op. Cit.* P. 260.

¹⁵ *Ibid.* P. 261.

Let the public give the full weight of its support and respect to plain-speaking. Let it estimate mere puffery at its right value. Let it expect to be told in the play-bills, when a new piece is adapted from the French, who was the original author, and what work oh his is presented to them. Let every branch and offshoot of the delusive system be thrown to the auks, with whom players, like all other professional men, are infested, and throughout the middle and upper ranks of the players' calling let us have, as between players and public, an abandonment of every sort of customary falsehood¹⁶.

Siguiendo con los diferentes elementos constitutivos de la profesión, el estatus del actor-director no estaba exento, como ya hemos visto más arriba, de tales acusaciones. Incluso una compañía de renombre como los Bancroft, a manos de la cual el teatro inglés, tanto en su versión interpretativa cuanto física, vivió un auténtico *revival* escénico, vio mancillado su nombre a causa de las acusaciones de plagio lanzadas por el dramaturgo francés de mayor renombre en la época, Victorien Sardou. A raíz del montaje de la compañía de una de sus obras, *Dora*, adaptada con el título *Diplomacy*¹⁷, estrenada en el Prince of Wales's en 1878 y repuesta sucesivamente por los mismos actores en 1884 y 1893, Sardou, a pesar de la amistad que unía al dramaturgo con los actores ingleses, acusó a la compañía de plagio al pretender ocultar el nombre del autor original de la obra en el estreno. La cita que a continuación extractamos resulta reveladora no sólo de conflicto con el genial autor francés, sino de la asunción de tan frecuente práctica de apropiación indebida en los escenarios europeos:

It was during a revival of one of Sardou's plays, *Diplomacy*, that a paragraph in a London newspaper suggested that a more recent work of his owed something of its story to an English comedy. Accusations of plagiarism are always galling, particularly to a playwright at once so inventive and so sensitive as the great French dramatist, although, indeed, it has been ruthlessly said that play writers have been noted stealers: in France they stole from Spain; in Germany and Italy from France; in England from France, Germany, and Italy; in America, from everything and everybody. It was only natural, of course, that Sardou should reply to the charge with some indignation. Unfortunately,

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Vid.* 3.2.8.2. *De Dora a Diplomacy.*

through being, I can only presume, very irate, he scattered accusations broadcast, and went on to declare, in no measured terms, that English managers and playwrights had long been in the habit of ‘stealing’ his plays – a lamentable outrage, I fear, from which all French dramatists suffered gravely before the birth of the Berne convention. On this occasion, however, he recklessly declared, that in the case of the revival of *Diplomacy*, no mention had been made of the name of the original play or its author.¹⁸

Evidentemente, la respuesta de Squire Bancroft no se hizo esperar, aunque ésta no sirvió sino para agravar más el conflicto, ya que reflejó la verdadera motivación de la queja del dramaturgo francés, revestida en su indignada defensa a causa de la manipulación del original, esto es, el enriquecimiento de terceros a costa de un original ajeno:

On learning that both his name and that of *Dora* had their honourable place on the programme, Sardou shifted his ground and declared, to my amazement, in a letter to the *Gaulois* (a copy of which paper fortunately was sent to me), that, though that might be the case, yet at the Prince of Wales’s Theatre, when *Diplomacy* was first acted there, the names of the original play and its author were ignored. More than that, he complained that we had “imposed upon London a travesty of his play”, and that though he had, indeed, been paid for it, the sum he received was no more than £480, while I had made many thousands.¹⁹

Bancroft hubo de explicitar el error del dramaturgo francés por medio del envío a los más importantes diarios londinenses y parisinos de notas acreditativas de su bienhacer, que demuestran un avance en la tendencia ilegal de recreación de originales ajenos y ante todo, una reevaluación y una rehabilitación del teatro como género artístico de primera clase:

Knowing the facts and remembering the very different spirit on which Sardou had acknowledged the triumphant success of *Diplomacy*, I was naturally astounded, and, the statement being one of fact, not of opinion, only one course remained open to me: to commence a paper war with my doughty assailant. I wrote immediately to the *Gaulois*

¹⁸ Bancroft, Marie Effie, Lady; Bancroft, Sir Squire. *The Bancrofts. Recollections of Sixty Years. Op. Cit.* P. 263.

¹⁹ *Ibid.* P. 263

and to the London papers to say that the name of *Dora* and of its author had been fully acknowledged in every announcement and programme of *Diplomacy*, that the title was only changed through the existence of Tennyson's *Dora* and its adaptation to the stage by Charles Reade, that I had telegraphed news of the success of his play to the author himself and had received his most complimentary reply; also that I have paid for the play not £480 but £1500. Still the distinguished dramatist was not satisfied. He held to it that the names of *Dora* and its author did not appear on the programme of its first performance. In reply I sent to the *Gaulois* a sheaf of documents: the preliminary announcement in *The Times*, the playbill, the programme, my telegram to Sardou (announcing the success of his play), and that its adapters refused to appear at the fall of the curtain when I informed the audience that I could only accept the compliment of the applause on behalf of M. Victorien Sardou, who was the author, and his own warm telegram in response.²⁰

La afronta de Sardou atenta evidentemente contra el orgullo teatral patrio en una época de regeneración dramática. Sin duda, dos décadas antes la reacción hubiera sido muy diferente, pero el proceso de construcción de una nueva identidad teatral inglesa, aunque derivada del teatro francés, ya está en gestación. De ahí el ánimo reivindicativo de los Bancroft al criticar el provincianismo de un dramaturgo como Sardou, incapaz de atravesar físicamente las fronteras de su país, cayendo así en cierto hermetismo interpretativo, pues como apunta con ironía el actor, “had he, as we often hoped he might, accepted the warm invitations that were made to him to come and see for himself the regard in which he was held in England, he might perhaps, have learnt to admit that there are ways and players, playwrights even, in other cities than in Paris.”²¹ El conflicto periodístico concluyó poco después a favor de los Bancroft, tal y como se desprende del *revival* de *Dora* en París, que se estructuró exactamente en las mismas líneas sugeridas por los actores ingleses.²²

²⁰ *Ibid.* Pp. 263-264.

²¹ *Ibid.* P. 264.

²² Con todo, la *troupe* de actores británica siempre reconoció la enorme deuda contraída con el autor, tal y como se desprende de las palabras proferidas a raíz de su muerte: “Latterly, his technique may have lost some of its ingenuity; but at his best, his inventiveness was more than enough to stock the pigeon-holes of half a dozen dramatists. Of him it may be said, as was once said of a celebrated English playwright, that, in his zenith, he bestrode the theatrical world like a Colossus, and it is certain that he has left it deeply in his debt.” *Ibid.* P. 264.

Como vemos ningún estamento teatral era inmune a la crítica por apropiación indebida y velada de plagio. Si bien Sardou erraba en su condena de los Bancroft, y Morley lanzaba una acusación de manera generalizada, durante la última década del siglo, y con la legislación a su favor, otro crítico teatral de renombre, William Archer, especificaría nuevamente los nombres de aquellos actores que persistían en mantener prácticas caducas de ocultamiento del original para con el público, denuncia que, por otro lado, había lanzado ya sinuosamente Morley dos décadas antes refiriéndose a Horace Wigan, adaptador además de actor teatral, del que afirmaba “the players themselves, who are often good adapters from the French, have lately taken to the honest way of naming their French author in the play-bills. An Olympic actor, Mr. Horace Wigan, has thus acknowledged all his obligations for some time past.”²³. Más concretamente, refiriéndose a los orígenes de la pieza *The Duke's Motto*, el crítico sugiere unas pautas de lectura del epígrafe que acompaña al título, muy esclarecedoras de su filosofía compositiva, y que demuestran una vez más la tentativa reformista de una época dispersa: “we had two thirds of an acknowledgement in the announcement that it was by “Paul Féval and John Brougham”. For “and” read “through” and the acknowledgement is perfect”²⁴. Siguiendo esta tónica, Archer acusó en numerosas ocasiones al famoso actor londinense Charles Wyndham²⁵, lanzado a la fama por su actuación en obras como *Foggerty's Fairy* de W.S.Gilbert (1881), *David Garrick* de Robertson (1889), *The Bauble Shop* (1893), o *The Case of Rebellious Susan* (1894), ambas escritas por Henry Arthur Jones, y alabado por el mismo Archer en su interpretación del personaje de Cliverbrook en *The Bauble Shop* (“It was not only his

²³ Henry Morley. *Op. Cit.* Pp. 259-260.

²⁴ *Ibid.* P. 260.

²⁵ La crítica literaria originada por su interpretación demuestra la calidad del actor, a pesar de la cual Archer no tuvo reparo alguno en cuestionar a través de su conducta en la obra mencionada. Clement Scott escribía del actor una crítica muy favorable. La referencia al teatro francés es muy sugerente: “as an actor of the first class and one of rare versatility, Charles Wyndham has made very few mistakes; but he is not only the actor or artist who can do some things far better than the others, and imagines that, born as a comedian, he is destined to end his days as a tragedian. He has the actor's true gift of at once communicating his electricity, his charm, and his style to the audience across the footlights. I have, of course, seen many Charles Surface. Wyndham is incomparably the best; whilst in many performances, in the clever comedies of Henry Arthur Jones, this invaluable actor may be pronounced faultless. The French stage has seldom if ever produced a better actor than Charles Wyndham”. Clement Scott. *Yesterday and Today. Op. Cit.* Vol.II. P. 371.

prestige, but his vigour and conviction which carried the play though to popular success. He was now and then a trifle too theatrical in attitude and gesture; but on the whole his portraiture of the pitiable Clivebrook was by far the strongest piece of serious acting he has yet given us”²⁶). Sin atender a su reputación y justificando siempre su opinión parapetado en el ideal de optimización del teatro británico, Archer no dejó de condenar ciertas prácticas oscuras del actor. La crítica no estaba infundada, y recogía los argumentos proferidos por Sardou anteriormente en contra de los Bancroft no tanto para justificar su condena, cuanto para demostrar que tales prácticas fundamentaban la opinión despectiva que del arte dramático inglés se tenía en el resto de Europa. En relación con una adaptación al inglés de la obra de Sardou, *Le Gendre de Mr. Poirier*, titulada *An Aristocratic Alliance*, y estrenada en el Criterion el 31 de marzo de 1894, el actor omitió la inclusión del nombre del autor original, Emile Augier, en el *play-bill*, a lo que sucedió un actitud aún más fraudulenta por parte del adaptador, Lady Violet Greville cuando, tras el éxito de la función, el público en masa exigió aclamando a gritos el nombre del autor de la pieza, girándose hacia el palco principal, y ésta hizo una reverencia de la que se infería su ficticia autoría. Archer fue muy duro con sendas conductas por cuanto suponían un retorno a prácticas demasiado frecuentes en décadas anteriores, tal y como Morley ilustraba, que ponían en tela de juicio la legislación que progresivamente se asentaba, y perjudicaba seriamente el estatus, renombre y calidad del teatro inglés frente a la opinión de los críticos extranjeros. Y es que, pretender ocultar el origen de una obra francesa archiconocida para el público inglés como *Le Gendre de Monsieur Poirier*, resultaba un ejercicio tan utópico como inútil por cuanto el texto primero era bien conocido por el espectador londinense:

The origin of the play has been paragraphed on every hand, and, in any case, the original is so widely known that they might as well produce a new rendering of *Faust* and hope escape detection. By this objectless lack of courtesy they do a serious wrong to the English stage, and especially to our original dramatists. It is the prevalence of such practices in the past, and (as we see) their occasional survival in the present, that makes so difficult to disabuse even rational Frenchmen of the idea that the English stage lives

²⁶ William Archer. *The Theatrical World 1893-1897*. Vol. I. *Theatrical World of 1893*. Op. Cit. P. 36.

Capítulo 3

entirely upon pilferings from Paris. Mr. Pinero, of course, is not responsible for the proceedings of Lady Violet Greville; but from the Parisian point of view, the distinction between them is immaterial, what one English playwright does (at a respectable theatre), another is capable of doing; therefore the *boulevard* journalist has no difficulty in believing, without the smallest evidence, that *the Profligate* is adapted from *Denise*, and that *the Second Mrs. Tanqueray* from *Le Mariage d'Olympe*. The whole production marks a return to the bad methods of the bad days. There is something sublime in the audacity of foisting a set of unspeakable feeble love-scenes upon a classic like *Le Gendre de Mr. Poirier*.²⁷

La importancia de la memoria colectiva del público durante la época objeto de nuestro estudio no ha de ser en ningún momento subestimada. En un momento en el que el teatro constituye la mayor forma de diversión entre todas las clases sociales, fomentado por la rápida industrialización del género y su diversidad, además de convertirse paulatinamente en una moda y en un hábito social que se ha extendido hasta nuestros días, el recuerdo del público ejerce un gran poder sobre el adaptador que ha de recurrir a numerosos subterfugios para ocultar el plagio. Pero el reverso de la moneda deriva de la misma justificación. Y es que, dado el amplio conocimiento del público de las obras montadas, muchos adaptadores consideraban “innecesario” el reconocimiento explícito de la obra que les sirvió de inspiración o que fue directamente plagiada, escudándose precisamente en la memoria colectiva. William Archer, refiriéndose a una obra estrenada el 10 de mayo de 1894 en el Opéra Comique, *A Society Butterfly*, escrita por Robert Buchanan y Henry Murray y anunciada en la cartelera sin señalar el origen de la misma, *Francillon*, de Dumas *filis*, afirmaba

The authors avowed, in a certain sense, their obligations to *Francillon*, while broadly hinting that they meant to write the play Dumas ought to have written. They did not mention their annexation of the rehearsal scene from *Frou-frou*, holding, no doubt, that the thing was too obvious to call for remark. So it was, of course. When one quotes ‘The quality of mercy is not strained’ or ‘the curfew tolls the knell of parting day’, one does not feel bound to add (*Shakespeare*) or (*Gray*) on pain accusation of plagiarism. The only wonder was that the characters concerned –Captain Belton and Mrs Dudley- did not seem

²⁷ *Ibid.* Pp. 94-95.

to remember that they had seen all this before, at the theatre. Mrs. Dudley's tirade on marriage occurs in substance in *Francillon* writ tedious, eked out with reminiscences from a host of other plays, and spiced with an abundance of satirical allusions in Mr. Buchanan's well-known style.²⁸

Este ejemplo de reconocimiento parcial no era infrecuente. A propósito del dramaturgo de mediados del XIX, Bulwer-Lytton, autor de *Richelieu; or, the Conspiracy* (1839), el autor se limitó a admitir la inspiración de dos novelas francesas, *Une Maîtresse de Louis XIII* de Saintine's y *Cinq Mars*, de de Vigny, silenciando las conexiones de su obra con las dramaturgias de diversos autores franceses, en algunos casos, menores, como Nepomucène Lemercier –en particular su *Richelieu, ou la journée des Dupes* (1804), publicada en 1828-, pero en otros tantos, de renombre entre los asiduos al teatro, como son Delavigne y Hugo –tanto el *Louis XI* del primero como *Cromwell* del segundo, presentan numerosas conexiones con la obra de Lytton en lo que se refiere al tratamiento de las fuentes históricas y la manipulación teatral de la historia y de sus personajes.²⁹

Las estrategias de despiste son, pues, numerosas. En otro fragmento de su exhaustivo análisis del teatro británico de 1890, Archer vuelve a la carga contra Wyndham evidenciando los subterfugios empleados por el actor-director para justificar la autoría ficticia de una adaptación. La estrategia de Wyndham, en palabras de Archer, rezuma una extremada sensibilidad para con el dramaturgo francés que sirve de inspiración, sospechosa de fraude. Ésta consiste en silenciar el nombre del original debido a que, dado que la adaptación supone una manipulación distorsionadora de éste, el autor francés no ha de ser responsable ni asociado al efecto que tal distorsión ocasione en el público, de modo que su nombre no se vea afectado al fracaso. Evidentemente, este argumento sólo se ajusta a una recepción negativa de una obra, y sólo bajo ese punto de vista podría ser justificable la actitud del actor, que nos parece un

²⁸ William Archer. *The Theatrical World 1893-1897*. Vol. I. *Theatrical World of 1894*. Op. Cit. Pp. 147-148

²⁹ Para un análisis más detallado de la cuestión, Cf. Charles B. Qualia. "French Dramatic Sources of Bulwer-Lytton's *Richelieu*". *PMLS*. Vol. XLII. 1927. Pp. 177-184.

proceder hiperbólicamente altruista en una atmósfera dominada por los intereses económicos. Pero el silencio se aplica por igual a obras de éxito, cuya reputación recae por lo tanto exclusivamente en el nombre del adaptador. La metáfora del pintor que ve su firma borrada de su cuadro debido a que la labor de enmarcar el mismo no ha sido llevada a cabo por él, es muy ilustrativa de las prácticas del actor-director criticado por Archer:

Mr. Charles Wyndham is quite too conscious for this world. Some critic has pointed out to him (so he tells us) that it is unjust to a French author to connect his name with a piece which is not wholly and solely his; therefore Mr. Wyndham entirely ignores the French author, and piles the whole credit or discredit on the shoulders of the English adaptor. This is much as though a picture-dealer, having a work of Sir John Millais's to dispose of, should say to himself: 'Millais did not frame and varnish this picture: it is manifestly unjust that any man should be held responsible for what he did not; therefore I will paint out the 'J.M.' monogram in the corner, and substitute the name of the frame-maker'. Such a course would clearly not be to the pecuniary advantage of the dealer, nor would it redound to his personal honour and glory. There could be no doubt, then, that he was animated by disinterested and even lofty motives; but whether Sir John Millais would fully appreciate them is quite another question. Similarly one cannot but wonder whether French authors will be properly grateful for Mr. Wyndham's extreme delicacy. No doubt he has paid them honestly for their wares, just as we assume the picture-dealer to have honestly acquired his Millais; but does the purchase of a work of art include the right to point out the artist's signature? 'Not only the right, but the duty', Mr. Wyndham replies, on the authority of the unnamed critic aforesaid.³⁰

Tan “extrañas” prácticas altruistas no escapan a la crítica literaria de la época, como tampoco escapaban las justificaciones, también “extrañas” cuando menos, de Tom Taylor, a propósito de la pregunta lanzada públicamente en el *Athenaeum* por el crítico teatral citado anteriormente, exigiendo el reconocimiento expreso en los *play-bills* del nombre del autor adaptado. Taylor motiva su respuesta atendiendo a cierta ignorancia previa por parte del dramaturgo de aquello que será publicado en los programas de

³⁰ William Archer. *The Theatrical World 1893-1897*. Vol. I. *Theatrical World of 1894*. *Op. Cit.* Pp.166-167.

mano (“Q.” asks if I have been in the habit of avowing the sources of my plays in the play-bills. I beg to inform “Q.” –whom I take, from his articles, to be practically ignorant of theatrical matters- that as a rule, the author of a play, according to my experience, is innocent of all knowledge of the play-bills till they are printed”³¹), explicación que nos parece, cuando menos, ridícula, pues el dramaturgo, a menos que sufra una manipulación evidente y de la que será más tarde consciente, por parte del *manager*, es sabedor de la programación de su obra al detalle, tanto más si, como es el caso a lo largo de todo el siglo, el autor colabora en la manipulación del texto a pie de escenario, junto a los actores y el director. Con todo, Taylor continua su explicación defendiendo su inocencia y su absoluto reconocimiento, siempre que ha sido consciente de él, del original, insistiendo en que “but I have no doubt that, in the play-bills announcing my pieces, the usual practice has been followed, of describing adapted plays as “new”, unadapted as “new and original” in the few cases where I have seen the bills before publication, I have been careful, particularly since so much has been written about originality, to state any foreign or borrowed materials of which I have availed myself, and with minuteness”³².

Para evitar prácticas tan “altruistas”, tal y como quedaban descritas no sin cierta ironía por parte del crítico, para con el autor original, como aquella a la que aludía Archer, e insistiendo en la tipificación a la que se refiere Taylor, Archer proponía con un indudable sentido reformista y rehabilitador del género, la introducción paratextual de epígrafes que reseñaran el estatus de originalidad de la obra dramática inglesa con respecto al original francés. La propuesta del crítico parece sencilla en apariencia, ya que consiste en insertar un subtítulo que dé cuenta de la gradación mimética, esto es, del nivel de similitud entre sendas composiciones. Así, el calificativo de “translation” se aplicaría a aquellos casos “when the original is closely followed, the foreign scene and names preserved, and no change made beyond, perhaps some slight curtailment”³³. La

³¹ *The Athenaeum*, 13 de mayo de 1871.

³² *Ibid.*

³³ William Archer. *The Theatrical World 1893-1897*. Vol. I. *Theatrical World of 1894*. Op. Cit. Pp. 167-168.

traducción sería el género más fiel al original, aún contando con ligeras variantes ocasionadas más por la longitud del idioma original frente a los cortos periodos del inglés, y las exigencias propias de la escenificación. Frente a la fidelidad de la traducción, la “adaptation” exigiría la metamorfosis del texto de origen a manos de la subjetividad del adaptador. Esta actividad presupondría una lectura de la pieza y en su reescritura, avanzaría nuevos niveles de interpretación –así como omitiría otros-, a partir de la contextualización de la obra en una situación comunicativa nueva: el público británico. Tomando como modelo de adaptación legítima y bien construida la obra de Alexandre Bisson, *Le Député de Bombignac*, montada en 1891 en el Royalty con el mismo título por los actores de la Comédie Française, Coquelin *aîné* y Jean Coquelin, y más tarde adaptada al inglés por Justin Huntly McCarthy para el Criterion con el título *The Candidate* (1894), Archer describe la presencia de esta técnica en aquella pieza que “follows the same general lines as its original, but the scene and characters are Anglicised, the dialogue is to some extent remodelled, and certain passages, it may be, are either omitted or interpolated”³⁴. Independientemente del éxito de la pieza entre el público, la “adaptación” como técnica y género incide en el *proceso*, la *intención* a la que es sometida una obra, a pesar de que el objetivo de reproducir el éxito del original no se haya logrado. El fin del epígrafe será, como dice Archer, revelar “what has been done or attempted, and it becomes the business of criticism to apportion merit and demerit between the foreign author and the English adapter”.³⁵ La adaptación quedaría así desmarcada de otro tipo de producción, aquella que simplemente estaría “founded on” otra pieza anterior, y que se limitaría a recoger un tema o una idea expresada en otra obra, pero a partir de la cual hubiera inventado sus propios personajes y diálogos, estructurados bajo una perspectiva personal; y, caso de que dicha obra mantuviera un lazo aún menor con el original, tanto en su conjunto cuanto en alguna de sus divisiones en actos o escenas, Archer entiende que el epígrafe debería limitarse a señalar que la pieza simplemente ha sido “inspirada en” (“suggested by”³⁶) una obra, un acto, o una escena ajenos. Una reproducción exacta de un *play-bill* de la época resultará una prueba

³⁴ *Ibid.* P. 168

³⁵ *Ibid.* P. 168

³⁶ *Ibid.* P. 168

muy elocuente de la tendencia al ocultismo reinante, fácilmente solucionable previa aplicación de la propuesta de Archer. A propósito de una obra, *The Grey Mare, a Farcical Comedy in Three Acts* escrita por George R. Sims y Cecil Raleigh, representada por primera vez en el Comedy Theatre en enero de 1892, los autores incluían, después del reparto de actores, el epígrafe siguiente, a medio camino entre el reconocimiento y el subterfugio ocultador: “the authors desire to acknowledge their indebtedness to a foreign source for a portion of their plot”. El aserto revela las fuentes, aunque sólo parcialmente. En ningún caso incluye el nombre del autor y de la obra originales, que han servido parcialmente de inspiración –la pieza alemana *Das Lügen*, de Roderick Benedix. La propuesta de Archer, como la que veremos a continuación, va más lejos, por cuanto pretende redefinir la tradición dominante.

Archer no fue el único en proponer una tipificación de las obras en función de su original. Y es que el proceso de reformulación de las obras francesas en territorio inglés es tan variado que en su momento requirió la acuñación de una terminología definitoria propia articulada no ya en función de la pertenencia de las obras a un género dramático determinado sino en relación con el original del que derivaban. Así el dramaturgo y adaptador Tom Taylor definió “a play” como cualquier obra traducida del francés, a diferencia de “a new play”, en la que el autor convierte la pieza anterior de acuerdo con un patrón propio pero siempre regida por el material original, y por último, “a new and original play”, obra creada con muy leves referencias al original -suele tratarse del título o la incorporación de algún personaje en particular que remita a la pieza francesa- de modo que podría ser entendida como una obra independiente de cualquier material anterior. Ejemplo de esta tipificación sería el original de Scribe *La Frontière de Savoie*, traducida por Planché como *A Peculiar Position*, adaptada por Taylor en *A Trip to Kissinger*, y reformulada completamente por Pinero con *In Chancery*. William Gilbert, en el prólogo a sus *Original Plays* (1876), confirmaba el argumento de Taylor: “It has been generally held, I believe, that if a dramatist uses the mere outline of an existing story for the dramatic purposes he is at liberty to describe the play as ‘original’”³⁷. Este

³⁷ W. S. Gilbert. *Original Plays*. London. Chatto and Windus. 1876.

concepto de originalidad será revisitado en relación a las obras de Wilde como resultado de su concepción del artista como crítico.

La estratificación de Archer y Taylor coincide en numerosos aspectos, y arroja luz tanto en lo concerniente a la variedad y farragosa confusión de géneros y técnicas, como de su voluntad de sistematizar e imponer un régimen ordenado de literatura dramática. Con todo, sendas clasificaciones evidencian un problema que los propios autores señalan: el ambigüo y subjetivo margen delimitador de cada uno de los géneros, pues “there may be individual cases in which it is difficult to draw the line between these categories, to determine whether a play ought to be described as “translated” or “adapted”, or to choose between “adapted from “ and “founded on”; but in the great majority of instances there cannot be the least doubt which term ought to be employed, and it is the easiest thing in the world to do substantial justice to all parties.”³⁸ No pretendemos dirimir aquí si la noción de fidelidad y de originalidad se aplican por igual a todas las obras, ni si es posible aplicarla a toda técnica adaptativa o traductológica. Bástenos señalar la laxitud de la misma, y la tensión que aglutina entre la creación y la recreación. Buen ejemplo sería el subtítulo de la primera comedia de sociedad de Wilde, *Lady Windermere’s Fan*, indudablemente surgida de obras francesas previas –dando lugar a un *travestie* de la misma titulada –de manera muy ilustrativa- *The Poet and the Puppets*, y que nos recuerda a la famosa caricatura del irlandés aparecida en *Punch*, rodeado de clásicos franceses-, subtitulada “a new and original play in four acts”. Dicha tensión entre creación primera y reformulación, que articula el conjunto de la dramaturgia wildeana hasta el punto de estar cimentada por una proposición estética detallada en sus ensayos sobre la tarea del artista, será estudiada en capítulos siguientes con mayor detenimiento.

3.3. FROM THE FRENCH, GARANTÍA DE CALIDAD.

³⁸ William Archer. *The Theatrical World, 1893-1897*. Vol. II. *The Theatrical World for 1894*. Op. Cit. P. 169.

Las adaptaciones del francés evidencian, por lo tanto, la rentabilidad del mercado dramático tanto por su rapidez cuanto por la escasez aparente de obras nativas de valor. Como ya aludíamos en los primeros capítulos de nuestro trabajo, tal escasez no es sino relativa, pues el XIX inglés se caracteriza por el florecimiento incesante de géneros y piezas. El recurso a las dramaturgias francesas tan sólo evidencia, por un lado y como veremos en las páginas que siguen, la recurrencia a obras cuya calidad ha sido previamente testada entre el público francés. Por otro lado, demuestra cierta tendencia involutiva y el riesgo económico que supone un montaje fallido de una obra. Los Kendals reconocían a partir de estos dos parámetros su giro adaptativo e interpretativo hacia el teatro cómico francés, principalmente el *vaudeville*, diciendo, “Astute actors and managers, who know how difficult is to secure good new plays, keep a watchful eye on the old ones that have been popular, and which are capable of being adapted to modern tastes.”³⁹ Prueba de ello son los montajes llevados a cabo por los Kendals de la obra de J.F. Bayard y M. Bienville, *Un Fils de Famille*, al inglés –la pieza ya había sido representada en 1853 en los escenarios londinenses bajo los títulos *The Lancers; or, the Gentleman’s Son*, adaptación de Leicester Vernon, para el Princess’s en noviembre de 1853; y *The Discarded Son*, en octubre de ese mismo año, a partir de la versión de Benjamin Webster para el Adelphi. El éxito pasado constituía una garantía para el presente, dado que “a piece that had attracted two such managers was worthy of a revival, even though it had to be rewritten”⁴⁰. Y así fue como, previa adaptación de G.W. Godfrey – el antaño adaptador de *Queen Mab* para el Haymarket-, *Un Fils de Famille* fue estrenada en abril de 1879 en el Court Theatre, con el título *The Queen’s Shilling* con John Hare y el matrimonio Kendal en los papeles principales, y repuesta en octubre del mismo año en el St. James’s con una *troupe* similar. El recurso a la memoria colectiva del espectador por medio de una obra antigua de demostrado éxito proyectaba una recepción similar a la de tres décadas antes, y así “another signal success was

³⁹ T. Edgar Pemberton. *The Kendals, A Biography*. Op. Cit. P. 124.

⁴⁰ *Ibid.*

immediately secured. Old playgoers who remembered the adaptations, or translations, of 1853 were particularly struck with the refinement of the production”⁴¹.

La adaptación de una obra francesa resultaba, pues, un negocio muy rentable para el adaptador y más aún para el empresario, que podía disponer por un módico precio –al menos hasta la última década del siglo, que tuvo lugar la implantación de una legislación mucho más severa y destinada a combatir la piratería dramática⁴²- de una obra original francesa que además, había demostrado su “funcionamiento” previamente en los escenarios parisinos. Es ésta una de las principales razones que guían al empresario a montar piezas francesas: el hecho de haber comprobado anteriormente su éxito en otras salas, y pretender reproducirlo en los teatros londinenses. De ahí la numerosa presencia de “ojeadores”, en el sentido más deportivo del término, de piezas francesas representadas en París, que pudieran ser trasladadas, enviados por los directores de las principales salas. El inminente crítico del *Temps*, Francisque Sarcey, destacaba el creciente interés británico por la dramaturgia francesa y subrayaba la creciente presencia de críticos, periodistas y autores ingleses en las representaciones parisinas: “tous les jours, dans les cinq ou six grands journaux de Londres, je trouve sur la représentation de la veille un article sérieux, détaillé, où les mérites et les défauts de la pièce, où les qualités des artistes et leurs défaillances sont scrupuleusement examinés. Il est évident que ceux qui écrivent ces feuilletons sont de longue main au courant de notre littérature dramatique ; qu’ils ont déjà vu les ouvrages représentés à Paris”⁴³. El éxito en las salas francesas representaba una prueba de fuego, una garantía de calidad para el empresario, así como un anzuelo para el público, cuya curiosidad era previamente avivada por el anuncio de un montaje de éxito importado de los escenarios más activos y de mayor calidad de Europa. En palabras de un buen conocedor de los entresijos teatrales, Sydney Grundy, “what plan can be safer than to put upon the stage a version of some piece which, in another country, has secured approval, which has been

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Vid.* 3.7. *Condiciones Económicas del Autor Dramático: de la Piratería a la Legislación.*

⁴³ Francisque Sarcey. *La Critique et les Lois du Théâtre.* In *Quarante Ans de Théâtre. Op. Cit.* P. 371.

well advertised in all the English papers, and about which curiosity has been excited”⁴⁴. Justin McCarthy, en su análisis del teatro inglés de 1860, apunta hacia la figura de la actriz Marie Wilton -posteriormente Marie Bancroft, tras su matrimonio con el actor Squire Bancroft con quien fundaría la *troupe* de actores que revolucionaría el teatro inglés de la segunda mitad del XIX, contrariamente a la opinión general, por medio de la adaptación de originales franceses-, quien justifica el recurso piezas parisinas como “ensayo general” de la obra previo a su representación en Londres:

Marie Wilton soon took to better work than the production of comedies having puns for their foundation; she gave up mere burlesque acting altogether and devoted herself alike as manageress and actress to the revival of genuine English comedy. I speak of this as a revival in the strictest sense, because for a long time there had been little or nothing of real comedy seen upon the English stage. The theatres which did not give themselves up to tragedy, to the romantic drama, or to burlesque made their only attempts at comedy by reproductions from the successful pieces of the French stage. It had come to be the opinion of many London managers and actors that there was no chance of success for English comedy. The great demand was for translations from the French. I remember some of us arguing the point with a friend, the late Leicester Buckingham, who had written and produced many successful comedies avowedly adopted from the French. We in our ignorance were expressing our wonder that he did not give us an English comedy, and he answered us by declaring that no London manager would run the risk of producing any comedy which had not already passed successfully through the ordeal of performance on a Paris stage. Some of the most brilliant achievements of Charles Mathews, one of the greatest light comedians who ever lived, were in plays which proclaimed themselves as adaptations from the works of French dramatists. Charles Mathews had his retort upon the Paris drama when he translated one of his own comedies into French and performed its principal character with complete success on the boards of a great Parisian theatre. On that occasion one of the most famous among French dramatic critics devoted a long article to the play and the performance and had only one fault to find with the acting of Charles Mathews. This was in itself but an ingenious compliment, and was intended as such by the critic. Mathews had to play the part of “un anglais timide”, as the play was called in his version, and the fault found by the critic was that Mathews spoke French with a

⁴⁴ “The dearth of originality” . In *The Theatre*, August 1878, January 1879. P. 275.

Parisian accent which it would have been utterly impossible for any ordinary Briton to acquire.⁴⁵

Testar la obra en salas anteriores garantizaba su éxito en los teatros londinenses. Tanto es así que la importación de una obra francesa, la impronta del sello “from the French”, era entre el público –a diferencia de entre la crítica- sinónimo de calidad. Así es como fue anunciada en un segundo momento la obra de Alfred Hennequin y Alfred Delacour, *Les Dominos Roses* (1876), en su adaptación al inglés por James Albery para el Criterion, *The Pink Dominos* (1877), considerada por el anónimo crítico teatral de *The Theatre*, “a capital instance of successful adaptation. In some respects, indeed, it is better than the original. The last act is a model of construction (...) If not exactly childlike in innocence, the intrigue in *The Pink Dominos* has at least, no absolute wickedness”⁴⁶. Además de esta crítica positiva –de indudable motivación para el empresario teatral-, su procedencia francesa constituía un sello de calidad que un posible origen inglés carecía, extensible al resto de las adaptaciones. En palabras de Huberman, “coupled with the public appetite for farce, such favorable evaluation was all that was needed for theatrical entrepreneurs to justify their new inrush to acquire adaptations of French farces. In fact, by the end of the run of *The Pink Dominos* the advertising of a farce “from the French” became a bigger guarantee of a draw than did “entirely original”⁴⁷.

La garantía asociada a las obras francesas desemboca inevitablemente en la competición empresarial por llevar a cabo su adaptación en las diferentes salas londinenses. Si bien no se trata de una obra teatral, *L'Assomoir*, la famosa novela de Emile Zola, fue también rápidamente trasladada a los escenarios de Londres seis meses después del estreno de su versión dramatizada en el Ambigu de Paris bajo el título *Drink*, a partir de la adaptación realizada por Charles Reade. La crónica de Charles Eyre

⁴⁵ Justin McCarthy. *Portraits of the sixties*. London. T.Fisher Unwin. 1903. Pp. 421-423.

⁴⁶ *The Theatre*, 4 de abril de 1877.

⁴⁷ Jeffrey H. Huberman. *Late Victorian Farce*. Ann Arbor. UMI Research Press. 1986. P. 43.

Pascoe ilustra el conflicto entre los diferentes directores teatrales por obtener los derechos de representación, que finalmente recayeron en el Princess Theatre, que estrenó la pieza el 2 de junio de 1879, fecha en la que

was performed here, for the first time, *Drink*, a drama adapted by Mr. Charles Reade from *L'Assomoir*, a five-act play, by MM. Busnach and Gatineau, founded upon M. Zola's powerful novel of that title. The original was produced at the Ambigu, Paris, on January 19 of the present year; and the utmost curiosity was evinced to witness the first performance. The success of the piece was so great that the management forthwith raised the prices of admission to all parts of the house, and people daily crowded the theatre bureaux, and patiently awaited turn to pay their francs into the coffers of the treasury. What wonder, then, that there should have been some competition among English managers for the English right to adapt this curious drama? First, one London manager announced that he had secured permission; then another that his offer to present the play had been accepted; and ultimately the present lessee of the Princess's Theatre gave forth that 'the right to adapt *L'Assomoir*' had been purchased of the French authors for a large sum of money, and that any attempt to pirate the subject will be most discreditable and will be severely raised'. Accordingly *L'Assomoir* fell to the share of the manager of the Princess's Theatre, and being at once taken in hand by that competent dramatic writer, Mr. Charles Reade, was duly presented on the London stage under the terse and suggestive title of *Drink*⁴⁸.

3.4. DIFERENTES CONCEPCIONES DEL TEATRO. EL PÚBLICO INGLÉS Y FRANCÉS.

Con todo, dicha garantía no siempre se materializaba en los escenarios receptores. Esto era debido a diversos factores. Entre los más importantes, las numerosas -y en muchos casos sustanciales- modificaciones entre la obra de origen y el texto meta, la sujeción a interpretaciones y puestas en escena diferentes, y a

⁴⁸ Charles Eyre Pascoe. *Dramatic Notes. An Illustrated Handbook of the London Theatres*, 1879. [1880-1881, edited by W.H.Rideing; 1881-1887, by Austin Brereton; 1888-1893, by Cecil Howard]. London. David Bogue. 1879-1893. Vol.1 (1879). Pp. 28-29.

concepciones del arte escénico variables e inherentes a la idiosincrasia de cada país. Si analizamos esta última cuestión, la diferencia en la concepción del teatro como género artístico y entretenimiento público a uno y otro lado del Canal, observamos numerosas diferencias de las que derivan las representaciones teatrales llevadas a cabo en sus escenarios. El dramaturgo Edward Fitzball afirmaba a mediados de siglo la superioridad teatral de los escenarios parisinos sobre los ingleses no tanto en razón de la calidad de sus obras –que era indudable–, sino porque tal calidad derivaba menos de la presencia de unos autores excepcionales cuanto de una *comprensión* del género mucho más amplia y forjada en la necesidad del público. Si nos remontamos cronológicamente a una de las primeras adaptaciones francesas que asentaron la moda de introducir el teatro francés en los escenarios ingleses, la adaptación de la pieza de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, llevada a cabo por Thomas Holcroft, corresponsal de *The Morning Herald* enviado a Francia en 1783 con el fin de obtener y traducir ciertas obras de autores franceses⁴⁹, obtenemos una prueba muy reveladora del papel jugado por el teatro en Francia en comparación con Gran Bretaña. La adaptación, a pesar de respetar el contexto original y no trasplantar la acción a Inglaterra, tal y como acostumbraban los adaptadores británicos, careció de la fuerza que demostró en París. Evidentemente el contexto social en que se circunscribía era muy diferente, no sólo en relación al régimen político que suscitó el gran impacto en el público francés, sino por la concepción del teatro en cada uno de los dos países. Mientras que en Inglaterra se trataba de un espectáculo al que se acudía con fines de deleite, en Francia constituía una proyección de los deseos reformistas del patio de butacas. De ahí que, lejos de producir un revuelo similar a aquél que llevó a las sediciones públicas en París el día de su estreno, en Londres, la representación pasó sin pena ni gloria. Tanto es así que incluso el censor no puso obstáculo alguno en la concesión de la licencia para su representación. George Taylor relata la indiferencia que supuso la obra en los escenarios londinenses:

⁴⁹ Entre ellas, las memorias de Voltaire, algunas obras y cuentos de la Comtesse de Genlis, inspirados por el tratado educativo de Rousseau, ciertos tratados de geografía política de Obsonville y Chenier, y los ensayos de Lavater sobre fisionomía humana.

In September 1784, having returned to London, he dashed back to Paris to watch enough performances of *Le Mariage de Figaro* to be able to write his own version of the way back to London. However, *The Follies of the Night* failed to have the impact of Beaumarchais' original, which had been banned for several months, despite the author giving readings in various salons, and even at court. Louis XVI commented, with unconscious irony: 'The Bastille would have to be torn down before the presentation of this play could be anything but dangerous folly'. By adopting the usual translator's strategy of concentrating on plot and curtailing the dialogue (which eventually enabled its performance in a two-act afterpiece), Holcroft removed much of Beaumarchais' satirical comments. And because Holcroft left the play's setting as Seville, neither anglicising it nor indicating its French origins, perhaps for once the distancing effect actually neutralised the political attack on the aristocratic oppression of Count Almaviva's *droit de seigneur* to sleep with Figaro's bride Suzanna. Such behaviour may have seemed unexceptional when seen in the tradition of Spanish intrigue from Beaumont and Fletcher, *Mrs Centlivre* and Sheridan's *Duenna* (1775). Certainly the Licensor passed Holcroft's version as inoffensive. But perhaps the main difference between the two versions was that the story lost its subversive effect in a theatre that had grown to expect the triumph of intuitive benevolence, and in a country that was less hidebound by feudal privileges and whose cultural *élite* did not share the fragility of the *ancien régime* of France.⁵⁰

La pieza que anticipó la Revolución no surtió un efecto similar al otro lado del Canal. Un testigo de la época, Frederick Reynolds, incide también en el cisma de reacciones por parte del público de las dos capitales. El testimonio de Reynolds es indicativo de los motores creadores de las modas teatrales, así como del interés del público hacia cuestiones candentes, cercanas a él, y que susciten una enfermiza atracción. Vemos que los espectadores del XVIII no distan mucho del público televisivo de hoy en día, como tampoco los programadores de las salas:

The French revolution (...) had for some time excited the public attention in a considerable degree; but it did not cause a general and alarming sensation until the memorable fourteenth of July, 1789, when the Bastille [sic] was destroyed. Then, as is usual in these cases, every man began to consider how the consequences might affect

⁵⁰ George Taylor. *The French Revolution and the English Stage. 1789-1805*. Cambridge. Cambridge University Press. 2000. Pp. 40-41.

Capítulo 3

himself...The loyalist saw the revolution in one light, the democrat in another; and even the theatrical manager had also his view of the subject. The Bastille must bring money; that's the settled point; and a piece of that name must be written.⁵¹

Las mayores catástrofes comenzaban a ser dramatizadas, y además en tiempo real, pues el lapso entre el acontecimiento sucedido y su traslación a las tablas era cada vez menor. El relato de Reynolds inicia una era de explotación mediática. Sin duda esta celeridad corría en contra de la calidad intrínseca de la pieza, pero aprovechaba, por otro lado, el interés del público suscitado por el marco temporal. La conclusión: piezas escritas a golpes de recortes y traducciones, y la satisfacción automática del público que ve como se relativiza la distancia en la información:

The speed with which Holcroft was able to bring a version of Beaumarchais' play to the London stage –seen in September produced in December- indicates the time lapse between events, news of the events and their depiction or reflection in cultural production. In an age of electronic communication topicality is measured in days, but with handwritten reports, horseback couriers and movable-type newspapers, topicality was more a matter of months.⁵²

El teatro dejaba de ser una moda para ser una cuestión integrada en la vida del individuo, parte de sí mismo. De ahí el surgimiento de autores de la talla de Scribe, Sardou, Augier o Dumas *fils* entre otros muchos, y la insistencia por parte de la crítica británica en que “the French far excel us in their distinction of the classing of the drama; but the French are decidedly a dramatic nation, and support the drama like a necessity, which the English do not. While at the same time a great portion, I fear the greater portion of the people, do not see the necessity for theatres at all.”⁵³ Curiosamente, el dramaturgo y novelista norteamericano Henry James vislumbraba la misma cualidad en el teatro francés a diferencia del género en Gran Bretaña. En Londres, el teatro era expresión de moda. De hecho, Wilde siempre afirmó su voluntad de convertirse en

⁵¹ *Ibid.* P. 41.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Edward Fitzball. *Thirty-five years of a dramatic author's life*. 2 Vols. London. T.C.Newby Publisher. 1859. Vol. II. P. 118.

dramaturgo para completar su faceta artística e integrarse definitivamente en la alta sociedad⁵⁴. El significado de “moda”, si bien indica la popularidad del género, también apunta hacia una cierta *similitud* de formas, una homogeneidad involutiva contraria al progreso resultante de la confrontación de diversos artes y tendencias. De ahí que James comience su análisis del estado dramático en 1879 insistiendo en la similitud, en la homogeneidad, como síntoma de la degeneración teatral:

The first impression one receives in England on turning one's attention at all in this direction, is that a very large number of people are doing the same. The theatre just now is the fashion, just as “art” is the fashion and just as literature is not. The English stage has probably never been so bad as it is at present and at the same time there probably has never been so much care about it. It sometimes seems to an observer of English customs that this interest in histrionic matters almost reaches the proportions of mania. It pervades society –it breaks down barriers. If you go to an evening party, nothing is more probable than that all of a sudden a young lady or a young gentleman will jump up and strike an attitude and begin to recite a poem or a speech. Every pretext for this sort of exhibition is ardently cultivated, and the London world is apparently filled with stage-struck young persons whose relatives are holding them back from a dramatic career by the skirts of their garments. Plays and actors are perpetually talked about, private theatricals are incessant, and members of the dramatic profession are “received” without restriction. They appear in society, and the people of society appear on the stage; it is as if the great gate which formerly divided the theatre from the world had been lifted off its hinges. There is, at any rate, such a passing to and fro as has never before been known; the stage has become amateurish and society has become professional.⁵⁵

La tendencia a repetir esquemas se formaliza en la apariencia superficial del género. Convertido en una suerte de obsesión entre las clases más elevadas, la entrada en sociedad requiere la presencia de un elemento atingente al teatro como arte reevaluado, como otrora la pintura o la escultura en las cortes barrocas. El sentido de la *mise en scène* casa bien con la idiosincrasia de la *High Society* londinense, y en esa constante exhibición y reconocimiento recíprocos, el teatro juega un papel revelador de la

⁵⁴ Vid. 6.2. *Inicios y Primeras Composiciones Dramáticas*; 6.3. *El Giro Orientativo hacia el Teatro*.

⁵⁵ “The London Theatres, 1879”. Henry James. *The Scenic Art. Op. Cit.* Pp. 119-120.

identidad de sus integrantes, convertidos en mejores actores que los propios profesionales de las tablas. Esto se debe, en opinión de James, a un proceso de democratización del género que, si bien afectó por igual a Francia, su alta concepción del mismo y su comprensión como necesidad del individuo en el país vecino, antes que un lujo de proyección social, impidió su vulgarización. Arnold Hauser, en su aguzado análisis sociológico del arte a lo largo de la modernidad, insiste en el papel fundamental del género dramático sobre el público francés, pues “el hambre de diversión de las clases dominantes, su debilidad por las distracciones públicas, su placer de ver y ser vistas hacen del teatro el arte representativo de la época. Ninguna sociedad anterior ha encontrado tal deleite en el teatro, y para nadie ha significado tanto un estreno como para el público de Augier, Dumas *hijo* y Offenbach”⁵⁶. El argumento de James es ciertamente elitista, pero coincide con el expresado anteriormente de manera más austera por Fitzball y más tarde por Hauser, por cuanto el teatro constituye una necesidad para el pueblo. De ahí, la libertad concedida al artista para responder a las necesidades de la masa a la que sirve, y la seriedad con que su trabajo es considerado tanto por la crítica, cuanto por la censura. De ahí también, la amenaza de Wilde de abandonar suelo inglés e instalarse definitivamente en París. James marca perfectamente las diferencias entre una y otra concepción sin dejar de aludir a las ociosas altas esferas sociales:

It is part of a great general change which has come over English manners –of the confusion of many things which forty years ago were kept very distinct. The world is being steadily democratised and vulgarised, and literature and art give their testimony to the fact. The fact is better for the world perhaps, but I question greatly whether it is better for art and literature; and therefore it is that I was careful to say just now that it is only superficially that one might expect to see the stage elevated by becoming what is called the fashion. They are in the truth of the matter very much more in France. In France, too, the democratising, vulgarising movement, the confusion of kinds, is sufficiently perceptible; but the stage has still, and will probably long have, the good fortune of not becoming the fashion. It is something at once more and less than the fashion, and

⁵⁶ Arnold Hauser. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Barcelona. Labor. 1993. 3 Vols. Vol. III. *Naturalismo e Impresionismo bajo el Signo del Cine*. P. 106.

something more respectable and permanent, and a part of the national life. It is a need, a constant habit, enjoying no fluctuations of credit. The French esteem the theatre too much to take rash liberties with it, and they have a wholesome dread, very natural in an artistic people, of abusing the source of their highest pleasure. Recitations, readings, private theatricals, public experiments by amateurs who have fallen in love with the footlights, are very much less common in France than in England, and of course still less common in the United States. Another fact that helps these diversions to flourish in England is the immense size of society, the prevalence of country life, the existence of an enormous class of people who have nothing in the world to do. The famous 'leisure class', which is the envy and admiration of so many good Americans, has certainly invented a great many expedients for getting through the time; but there still remains for this interesting section of the human race a considerable danger of being bored, and it is to escape this danger that many of the victims of leisure take refuge in playing at histrionics.⁵⁷

El teatro y sus componentes (actores, empresarios, autores) constituyen una moda y un signo de distinción social en el Londres del último tercio de siglo. El género se ha convertido en un referente social, y como si de la corte versallesca se tratara, asistir a una representación exige la proyección de una apariencia en la medida en que se va a ver y a ser visto. De ahí que James señale con ironía la gran diferencia entre el público inglés y francés, resultado de la elegancia de éste, de su estilo y comportamiento en la sala. El público inglés se quiere *actor*, y por lo tanto se integra como parte misma de la representación a la que asiste. La apariencia es por lo tanto, un aspecto primordial. En este sentido el auditorio británico, según James, es "much more "genteel"; it is less Bohemian, less *blasé*, more *naïf*, and more respectful –to say nothing of being made up of handsomer people. It is well dressed, tranquil, motionless; it suggests domestic virtue and comfortable homes; it looks as if it had come to the play in its own carriage, after a dinner of beef and pudding"⁵⁸ Las mujeres, como es evidente, han de demostrar que son el parangón de la virtud, esposas ejemplares, modelos de conducta para sus hijas, a las que también llevan a disfrutar de los placeres dramáticos, a pesar del escándalo que suscitan ciertas obras. Su aspecto físico es igualmente intachable: "the ladies are mild, fresh coloured English mothers; they all wear caps; they are wrapped in knitted shawls.

⁵⁷ "The London Theatres, 1879". In Henry James. *The Scenic Art. Op. Cit.* Pp. 120-121.

⁵⁸ "The London Theatres, 1877". In Henry James. *The Scenic Art. Op. Cit.* P. 101.

There are many rosy young girls, with dull eyes and quiet cheeks –an element wholly absent from Parisian audiences”⁵⁹. Los maridos las acompañan, salvo en aquellos casos, como dice James con ironía, en que sus acompañantes femeninas “se multipliquen”: “the men are handsome and honourable looking; they are in evening dress; they come with the ladies –usually with several ladies- and remain with them”⁶⁰; su comportamiento, aunque impúdico en la privacidad, es irreprochable en público, y por lo tanto muy diferente del bárbaro apasionamiento con el que el público francés inunda de gritos la sala: “they sit still in their places, and don’t go herding out between the acts with their hats askew”⁶¹. En resumen, constituyen un auditorio idílico⁶² para asistir a cualquier representación teatral en el que la expresión de los deseos, desencantos, o frustraciones personales hayan de ser vetados u ocultados bajo el flema cordial de la corrección social, “the sort of people to spend a quiet evening with than the clever, cynical, democratic multitude that surges nightly out of the brilliant boulevards into those temples of the drama in which MM. Dumas *fills*, and Sardou are the higher priests. But you might spend your evening with them better almost anywhere than at the theatre.”⁶³ Los mismos dramaturgos no dejan de constatar el advenimiento de un nuevo tipo de actores y escritores surgidos de las clases más favorecidas e impulsado por el aura mitificadora que lo rodea. El dramaturgo George R. Sims afirmaba en este sentido “today there is a rush for the stage. It has become a profession or the well-born and the highly educated. Peers have taken to it for a livelihood, and ladies of little house not only made their appearance on the London boards, but have become members of provincial touring companies”⁶⁴. Con todo, de este creciente flujo de hombres y mujeres

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² James lo considera un grupo homogéneo compuesto de “nice people” que convergen en su juicio feliz de la obra. Aunque como el novelista y dramaturgo opina, muy probablemente, la feliz homogeneidad regida por la convención social no constituye el mejor parámetro de enjuiciamiento de una obra teatral: “it may be that the drama and other works of art are best appreciated by people who are not “nice”; it may be that a lively interest in such matters tends to undermine niceness; it may be that, as the world grows nicer, various forms of art will grow feebler. All this may be; I don’t pretend to say it is; the idea strikes me *en passant*.” *Ibid.* P. 102.

⁶³ *Ibid.* P. 102.

⁶⁴ George R. Sims. (Editor). *Living London. Its work and its play. Its humour and its pathos. Its sights and its scenes*. 3 Vols. London-Paris-New York. Cassell and Company. 1901. Vol. 1. P. 248

volcados repentinamente en la profesión teatral se desgajó uno de los primeros síntomas democratizadores del arte dramático: la incursión de la mujer como actriz que poco a poco fue desligándose del estigma social asociado a ella.⁶⁵

Evidentemente esta concepción del teatro motivada por intereses transitorios, por el uso pasajero de ciertos hábitos y gustos que condicionan, según el momento, las costumbres y tendencias teatrales, frente a un público que lo considera más una parte placentera de la vida cotidiana que una exhibición personal, había de repercutir en sustanciales diferencias en la recepción de determinadas piezas a uno y otro lado del Canal. Las razones del fracaso de una obra de probado éxito en los escenarios parisinos son diversas. Si atendemos a las principales, por orden creciente de importancia, en numerosos casos, si bien el sello francés constituía una garantía de calidad, en otros tantos éste disuadía a un público que infería del mismo la repetición de una historia ya vista en alguna obra anterior ante el temor del aburrimiento. El testimonio de los Kendals es ilustrativo de cómo las esperanzas de una obra ya adaptada anteriormente para los escenarios, *Le Roman d'un Jeune Homme Pauvre*, de Octave Feuillet, reescrita nuevamente por Charles Coghlan bajo el título *A Hero of Romance*, no reprodujo el éxito teatral que obtuvo en el Haymarket en 1868:

it seemed certain that with such a popular subject, and such a clever writer to deal with it, unqualified success would be secured, and yet oddly enough, *Good Fortune*, as Mr. Coghlan's adaptation was called, proved the least attractive venture of the Hare and Kendal partnership. As the piece was perfectly acted, and the favourite old story was admirably set forth, it is hardly to say why. The fickle public seemed to have tired of M. Octave Feuillet's romance and their verdict had to be accepted.⁶⁶

El veredicto del público hubo de ser aceptado en tanto que sentencia definitiva. Como también hubo de serlo cuando, como más adelante veremos, tras rechazar un a nuevo versión de la archiconocida pieza fundadora del melodrama francés, *Le Fils de Coralie*,

⁶⁵ Vid. 2.3.1.2.4. *La Revolución de Sarah Bernhardt sobre los Escenarios Ingleses*.

⁶⁶ T. Edgar Pemberton. *The Kendals*. Op. Cit. P. 138.

de Albert Delpit, el público del St. James's de 1881 acogió muy favorablemente la reposición de otra adaptación francesa de notable éxito tanto en París como dos décadas antes en el Haymarket londinense, y a cuya representación muy probablemente asistió Wilde por cuanto existen numerosas similitudes entre la obra y una de sus comedias de sociedad. El título de la obra, *Home*, mantuvo aquél utilizado durante la primera adaptación realizada por el adaptador y dramaturgo T. W. Robertson en 1869, del original de Emile Augier, *L'Aventurière*, interpretada conjuntamente por un reparto de lujo, compuesto por John Hare y el propio Robertson y Mrs. Kendal. El testimonio de los actores no podía ser más que favorable, pues “in that captivating comedian's old part of Colonel White, Mr. Kendal made another palpable hit; as the hapless Mrs. Pinchbeck Mrs. Kendal played with consummate taste and pathos; Mr. Hare, with remorseless fidelity, appeared as the hateful Captain Mountraffe; and the dead author's son, the younger T.W.Robertson, as the boy Bertie Thompson, was allowed his first good chance on the London stage.”⁶⁷ La actualidad de la temática de la pieza, junto a una interpretación de lujo, sin duda favorecieron la recepción positiva.

En algunos otros casos, el fracaso de ciertas piezas de renombre francesas de probado éxito en los escenarios parisinos, se debía a su precipitada composición en inglés, a la rapidez con la que se había realizado su adaptación, sin respetar, como veremos más adelante, elementos fundamentales originales, omitidos en el texto meta. Es el caso de una de las obras fundacionales del melodrama citada más arriba, *Le Fils de Coralie* de Albert Delpit, que tras múltiples adaptaciones anteriores, fue reescrita por G.W.Godfrey para el St. James's en mayo de 1881, e interpretada una vez más por los reputados actores John Hare y Mrs. Kendal. La obra, a pesar de su intachable puesta en escena, no surtió el efecto esperado entre el público, debido al tratamiento incorrecto del espacio y la inadecuación del tema original con el contexto adaptativo en que había sido situado, muy probablemente por negligencia del adaptador y por la urgencia con que una obra francesa había de ser representada. El testimonio de los Kendal es, además,

⁶⁷ *Ibid.* Pp. 146-147.

altamente revelador por cuanto anuncia el principal problema denotativo del cisma entre el público a uno y otro lado del Canal: la exigencia de moralidad.

In Paris, *Le Fils de Coralie* had been exceedingly popular, but its transplantation to English soil was a difficult if not a dangerous affair. In all truth its story was, to prejudiced British ears, an ugly one, and some alarm was expressed at such 'a much too French' plot being unfolded on the cleanly boards of the St. James's. But the management had to go with the times, the theatrical weather-cock was just then pointing to Paris, and in the face of a somewhat tempestuous wind the 'coralie' was fearlessly launched.⁶⁸

Dejando aparte las modificaciones esenciales entre el original y el texto adaptado, que por la urgencia con que éste debía ser realizado, incurrían en numerosos errores compositivos como más adelante veremos, el principal motivo por el que el público inglés no reaccionaba sistemáticamente de acuerdo con el testado previo observado en los escenarios parisinos resultaba del antagonismo moral entre uno y otro auditorio. En Francia, el teatro representaba una actividad pública, y como tal, se definía por la pluralidad, por su asistencia masiva de todo aquél que huía del frío y del hambre del hogar, así como de los conflictos personales asociados a éste. Constituye una necesidad pública a través de la cual el individuo disuelve su especificidad en la colectividad, olvidando así los problemas subjetivos fundiéndose en el anonimato del grupo. En Gran Bretaña, el teatro, en tanto que ente público, exige una reevaluación del individuo, que ha de subrayar su presencia dentro del colectivo. De este antagonismo de conductas es resultado una dramaturgia u otra.

En Francia, el público, su satisfacción como entidad determinante y definitoria del teatro sin la cual el género no puede subsistir, permite una mayor libertad de hábitos dramáticos. El propio Francisque Sarcey afirmaba que el público era la esencia misma del teatro, y que el montaje de cualquier obra podía considerar prescindible cualquiera de sus elementos salvo la presencia del público⁶⁹. Para Sarcey, éste posee la última

⁶⁸ *Ibid.* P. 143.

⁶⁹ Francisque Sarcey. *Quarante Ans de Théâtre. Op. Cit.* Vol. I. Pp. 120-122.

palabra de una obra, y si bien es cierto que los avances tecnológicos que han democratizado el género haciéndolo más accesible al público son el motivo de la evolución del teatro a lo largo del XIX –evolución iniciada, por otra parte, con la Revolución francesa-, no deja de ser cierto el hecho de que, a pesar de que los auditorios se han metamorfoseado, éstos siguen teniendo su derecho a veto sobre las instituciones, en tanto que principales receptores de las obras. En palabras de Hauser, “para Sarcey, el principio de que el público tiene siempre razón es el criterio de toda crítica y él se atiene a esta piedra de toque, aunque sabe perfectamente que el antiguo público culto se ha desintegrado ya y que de los antiguos “habituales”, entre los cuales había un verdadero acuerdo en el gusto, sólo queda un pequeño grupo de aficionados teatrales constantes: el público de los estrenos.”⁷⁰ En el discurso de inauguración de la temporada teatral de la Comédie Française en Londres, celebrado en el Gaiety Theatre en 1879, Sarcey explicitaba la naturaleza del público parisino y su regencia del gusto teatral por encima de las instituciones:

The public has been a third power which joined the other two and became the regulator of them. It has played a great part in the history of the Comédie Française, and it has been one of the most active elements in its final organisation. It deserves, therefore, a few words of notice. Under the name of public or audience, we must not imagine the international crowds which, at the present day, congregate within the theatres of Paris and London. The public to-day is unquestionably a public -there is no other term to describe it- but it is a public devoid of homogeneousness, a compound of individuals who do not know one another, who have no ideas in common, who cannot respond to the same feelings. The public of former days was a real public. On one side were the lords who met again at the theatre in the evening after having seen each other at court all day long; on the other side were the well-to-do bourgeois of old Paris, who having closed their shops and done with their business for the day –and at that time, when people did not lead the kind of feverish life we lead nowadays, shops were closed early, and business did not strain the mind. Repaired to the play to enjoy their favourite pastime.⁷¹

⁷⁰ Arnold Hauser. *Op. Cit.* Pp. 106-107.

⁷¹ Francisque Sarcey. *The Comédie Française. Op. Cit.* Pp. 190-191

De su heterogeneidad precisamente deriva la riqueza de su enjuiciamiento. El auditorio es el juez último, por cuanto el escenario requiere una educación que ha ido desarrollando, no recientemente, como es el caso de la sociedad londinense, sino desde la fundación misma de la Comédie Française; una educación que tiene en consideración al artista dramático y cuyo veredicto se quiere legitimador del éxito de la pieza:

The stage in France is a national and especially a Parisian pleasure. Molière, Regnard, Beaumarchais, Voltaire, Scribe, and many other less celebrated dramatic authors were born within sights of the walls of Paris. Everybody in Paris is fond of the play, and is a good judge of it. (...) Everything that relates to dramatic literature is warmly discussed, and there is not a woman, however imperfectly educated she may otherwise be, who is not capable of giving expression to her opinions on theatrical matters, with a knowledge of the subject sometimes astonishing. (...) The passion of the French is the stage. The Parisian bourgeoisie was enraptured with it. Yet, at most, thirty of forty thousand persons went usually to the theatre, and out of this number only five or six thousand were regular frequenters. Hence a new piece, after about thirty performances, had exhausted the public interest, and fifteen to twenty performances were considered a fair success. I will not venture to say that all these fanatics of the theatre were acquainted one with the other; but they had received the same education, they knew the repertoire so well that they could have prompted an actor in distress, they were imbued with the same feelings, and formed those compact and homogeneous audiences, the members of which understood each other perfectly, and by so doing laid down the law of the stage; for, after all, he who pays has a full right to be the master.⁷²

Ni que decir tiene que tal argumentación era inexistente en los escenarios londinenses. La atenta mirada de un Henry James viajero permite vislumbrar alguno de los rasgos característicos de los auditorios ingleses en lo concerniente a su capacidad para calibrar las obras de arte. Sin pretender dirimir aquí si la realidad que James interpreta se ajusta a la verdad o es únicamente producto de una impresión personal mistificadora –cuestión que quedará resuelta en las páginas que siguen tras el análisis de la exacerbada moralidad del público londinense-, los auditorios ingleses son notables por la ausencia de espíritu crítico proporcionado por una larga tradición teatral iniciada, en el caso de

⁷² *Ibid.* P. 191

Francia, en siglos anteriores. La ingenuidad es la característica definitoria de un patio de butacas donde se llora poco en comparación con París, pero se ríe a voluntad. Su simplicidad exige un deterioro intelectual, palpable en los continuos vetos prodigados a las obras, menos en razón de su calidad artística que por razones morales irrelevantes para con la escena. En París, en cambio, el público está menos sujeto a las apariencias, y es de carácter mucho más “cynical, sceptical, indifferent; it is so intimately used to the theatre that it doesn’t stand on ceremony; it yawns, and looks away and turns its back; it has seen too much, and it knows too much.”⁷³ La experiencia les permite poseer “the critical and the artistic sense, when the occasion appeals to them; it can judge and discriminate. It has the sense of form and of manner; it heeds and cares how things are done, even when it cares little for the things themselves. Bohemians, artists, critics, connoisseurs –all Frenchmen come more or less under these heads, which give the tone to a body of Parisian spectators.”⁷⁴ El efectismo rige el gusto del público inglés del momento. En páginas anteriores citábamos la tendencia hacia la ocularidad del teatro inglés del XIX como respuesta a un público ávido de ver más que de escuchar y de reflexionar. El actor, director y empresario teatral Max Beerbohm Tree confirma nuestra opinión tras asistir a la representación de una obra en París, cuyo atractivo giraba en torno a la preciosista declamación de los actores. La pieza, cuyo título no es facilitado por el director, es descrita como “extremely dull” pues “there was not one moment of drama in it.” Articulada en cinco actos, en verso, estructurada en largos parlamentos sin momento alguna de clímax, tan sólo de “especially elaborate peroration”. El público francés, con todo, “seemed to enjoy itself immensely. The applause was frequent and full in volume.” Según Beerbohm, la obra, dadas sus características, hubiera representado un auténtico fracaso en suelo inglés. Probablemente su opinión no pueda ser del todo justa, sobre todo si atendemos al éxito de actores como Kean, Macready o Irving a lo largo de todo el siglo entre el público, pero sí es ciertamente ilustrativa de la tendencia empresarial del director del teatro que optaría menos por el montaje de una

⁷³ “The London theatres, 1877”. Henry James. *The Scenic Art. Op. Cit.* P. 102.

⁷⁴ *Ibid.*

obra de dichas características que un melodrama, un vodevil, una farsa, o un *revival* de Shakespeare :

I need hardly say that I saw this play in Paris, not in London. In London such play would not be possible. If it had been produced by some mad and wealthy manager, it would have been inevitably withdrawn after the first night. And yet it is the kind of play which runs , in Paris, for many weeks; the kind of play, even, that Parisians love better than any other. For, like the Athenian and the Elizabethan audiences, a Parisian audience loves listening to declamation of verse; will sit and listen to it, unyawning, for three and a half consecutive hours, and will then pronounce the play 'bien beau' with absolute sincerity (...) Our public cares not at all for the sound of words, and will not tolerate poetry on the stage unless it gets also gorgeous and solid scenery, gorgeous and unnumerable supers. It generally happens that the scenery and the costume for these occasions are hideous and, aesthetically, worse than worthless. But that does not matter. So long as the things look as expensive as the preliminary paragraphists have declared them to be, the public is well satisfied, and will, for their sake, condescend to tolerate a certain measure of poetry. Not a great measure, certainly. The poetry must be short and split; must be subordinated to the action of the piece, and to the expensive scenery and the expensive costumes. In fine, the London public is lacking in that attribute which has been given to the Parisian audience: a sense of beauty.⁷⁵

Ese sentido estético que Beerbohm Tree percibe en el público parisino está solapado en Londres a causa de la primacía del juicio moral. La exacerbada moralidad del público inglés condiciona la recepción de la obra. El sello de lo francés, si bien constituía una garantía de calidad entre un sector del público, suscitaba una reacción antagonista en otro por cuanto se asociaba a inmoralidad. El teatro francés del XIX, articulado en una basculante tensión entre idealización y desmitificación de la clase media como institución del matrimonio y la familia en tanto que valores burgueses emblemas de una sociedad progresista, ofrecía, en sus dos variantes, posturas polarizadas que repercutían en la composición de los géneros. La propiedad y la familia quedaban desmitificados por los géneros cómicos menores a través de la huida del hogar conyugal para conculcar el esquema familiar por medio de la relación extramatrimonial, que en realidad no hacía

⁷⁵ Max Beerbohm. *Around Theatres*. London. Rupert Hart-Davis. 1953. P. 29.

sino plantear problemáticas inexistentes o tímidamente tratadas en el teatro inglés –tales como el confinamiento al rol doméstico de la mujer-, y raspaba el barniz romántico del tópico amoroso. El cambio del amor apasionado y ciego del romanticismo al materialismo burgués centrado en la perseverancia en la pareja a pesar de las penurias asociadas al matrimonio, debe evidenciar los riesgos de tal planteamiento: el adulterio como única forma de existencia. La propia crítica británica ayudaba a cimentar la construcción de una moralidad timorata y mojigata, apartada de la contaminación teatral francesa. Uno de los críticos más reaccionarios para con las piezas francesas introducidas en Londres –a pesar de compaginar su tarea como crítico del *Daily Telegraph* con la de adaptador de piezas francesas-, Clement Scott, entendía que la sociedad inglesa y la sociedad francesa remitían a dos realidades distintas, virtuosa aquella correspondiente a Gran Bretaña, e impúdica la francesa. En un artículo publicado en diciembre de 1878 en *The Theatre* con el título “French authors and English adaptors”, en el que pretendía dirimir la incompatibilidad de sendas sociedades, el crítico afirmaba que “French society and English society, though only separated by the Channel, are as wide apart as if the Atlantic or Pacific Ocean flowed between. In France a girl begins her life when she is married. In England she ends it. This is the vital difference. The dramas of adultery so popular in France and so detested in England may be traced to this absorbing fact”. El adulterio representaba por lo tanto, un riesgo social. Y tales riesgos eran tratados con mayor libertad por el drama burgués francés y el *vaudeville* o la farsa. En su adaptación al inglés de una obra de Scribe, *Une Chaîne*, titulada *In Honour Bound* (1880), Sydney Grundy ponía en boca de sus personajes la concepción que del teatro francés poseía el público conservador británico mediante un original recurso que revelaba la obra original francesa al público. La obra gira en torno a un matrimonio burgués. La esposa está en realidad enamorada de un joven que resulta ser el hijo de un viejo amigo de su marido, abogado. El joven se ve obligado a huir y en su marcha cae enamorado de una muchacha que resultará ser la pupila del marido. La obra francesa inspiradora de la adaptación será citada por los personajes como clave metateatral de la interpretación de sendas piezas.:

Lady Carylton: ‘Une Chaîne’, by Eugène Scribe.

Rose: And it is so exciting. There is a young man in it –such a nice young man, with a moustache- Oh, such a sweet moustache!

Sir George: Well?

Rose: He is in love.

Sir George: Of course.

Rose: With a young girl –oh, such a stupid girl! I can't think that he could have seen in her –and she's in love with him.

Sir George: And they get married, I suppose.

Rose: In the last act; but in the meantime there is such a todo.

Sir George: Why?

Rose: It appears, before the play begins, the hero –the young man-

Philip: With a moustache.

Rose: Had been in love with someone else.

Sir George: Ah!

Rose: But now, he doesn't care for her a bit.

Sir George: What is the difficulty, then?

Rose: She cares for him; and though he's trying through the whole four acts, do what he will, he can't get rid of her.

Sir George: I see. That is the chain.⁷⁶

La trama de enredo amoroso es identificativa en Gran Bretaña del estigma asociado al teatro procedente de París, tal y como los personajes anuncian con ironía. La excesiva inmoralidad del triángulo amoroso sirve de radiografía social de una época que impide una puesta en escena que refleje la doble moral del patio de butacas:

Rose: It said it was “an admirable play, but that an English version of it was impossible”

Sir George: Why so?

Rose: “Because” –how did it put it?- oh, “because these vivid but unwholesome pictures of French life have happily no” –something, I forget exactly what- “to the chaste beauty of our English homes....”⁷⁷

⁷⁶ In Z. M. Raafat. *The Influence of Scribe and Sardou upon English Dramatists in the 19th Century, with Special reference to Pinero, Jones and Wilde. Op. Cit.* Pp. 633-634.

⁷⁷ *Ibid.* P. 634.

Ironía que Wilde reproduce en el primer acto de su más afamada comedia de sociedad, *The Importance of Being Earnest*, en el momento en que Algernon y Jack discuten a propósito de la conveniencia de la creación de un doble ficticio de sí mismos que les permita llevar a cabo las infidelidades a la verdad –independientemente de su carácter sexual- con plena libertad, pudiendo así escapar al hermetismo del matrimonio. Algernon insiste en que la creación de ese ser ficticio –bien un hermano, bien un amigo enfermo- de nombre Bunbury, es necesario para soportar el tedio de la existencia en pareja, algo que Jack niega enérgicamente y equipara, recurriendo una vez más al teatro dentro del teatro, a los personajes del *boulevard* francés:

Jack: I'm not a Bunburyst at all. If Gwendolen accepts me, I am going to kill my brother, indeed I think I will kill him in any case. Cecily is a little too much interested in him. It is rather a bore. So I am going to get rid of Ernest. And I strongly advise you to do the same with Mr....with your invalid friend who has the absurd name.

Algernon: Nothing will induce me to part with Bunbury, and if you ever get married, which seems to me extremely problematic, you will be very glad to know Bunbury. A man who marries without knowing Bunbury has a very tedious time of it.

Jack: That is nonsense. If I marry a charming girl like Gwendolen, and she is the only girl I ever saw in my life that I would marry, I certainly won't want to know Bunbury.

Algernon: Then your wife will. You don't seem to realise, that in married life, three is company and two is none.

Jack (sententiously): That, my dear young friend, is the theory that the corrupt French drama has been propounding for the last fifty years.

Algernon: Yes; and that the happy English home has proved in half the time.⁷⁸

La respuesta de Algernon, aludiendo a la hipocresía del hogar inglés, evidencia por un lado la doble moral inglesa, pero ante todo, el aura mitificador de una moral social fundada en la apariencia que tendrá por correlato la recepción del público de ciertas

⁷⁸ Oscar Wilde. *The Importance of Being Earnest*. Acto I. Pp. 552-553. Todas las referencias de las obras de Oscar Wilde remiten a la edición *Collected Works of Oscar Wilde*, Ware, Wordsworth Editions, 1997. Para sus ensayos y dramas estudiados, utilizaremos las abreviaturas siguientes: *The Decay of Lying: DOL*; *The Critic As Artist: CAA*; *The Soul of Man Under Socialism: SMS*; *Lady Windermere's Fan: LWF*; *A Woman of No Importance: WNI*; *An Ideal Husband: AIH*; *The Importance of Being Earnest: IBE*.

piezas francesas y la necesidad urgente de reformar, de *deodorize*, los textos franceses. En otro artículo publicado en el *Daily Telegraph*, Clement Scott despreciaba las adaptaciones francesas y se refería a dicho procedimiento como única vía de ajuste entre la inmoralidad parisina y la virtud del público británico: “Parisian dramatists are by no means squeamish about the modes they adopt to excite the merriment of not over-fastidious audiences, and when the ingenuity of their plots has tempted the English adapter to appropriate the fruits of their invention a kind of deodorizing process has been usually deemed necessary before presentation to a London public of a theatrical dish compounded by such ingredients”⁷⁹.

La estrechez de miras del público inglés le impide dissociar el arte de la moral, no sólo confundiéndolos sino también, subordinándolos. La propuesta revolucionaria wildeana en *Dorian Gray*, por la que la belleza artística no posee nexo alguno con el comportamiento humano, recoge el cisma entre el juicio artístico y el juicio moral, diferenciación por otra parte ya avanzada por Kant en su *Crítica de la Facultad de Juzgar*. El público inglés subordina, condiciona la creación artística al imperativo social por el simple hecho de negarse a dissociar uno y otro. Considera, como si de un recién nacido se tratara, la ficción realidad, y condena antes el mimetismo, la ficción que da cuenta de esa realidad, *que el entorno mismo que la genera*. Archer describía en los siguientes términos la carencia de educación del público inglés: “The intensity with which the audience seized upon the ideas and the mode of their expression, and condemned or ridiculed them quite apart from their dramatic appropriateness, may seem to confirm the fear that our public has not yet sufficient dramatic instinct to accept the impersonal discussion and ventilation of a modern question essential to a serious modern play”⁸⁰. Su inmadurez es evidente en comparación con el público francés por cuanto el primero es incapaz de discernir una escena teatral, producto de la ficción a pesar de recibir un tratamiento realista, de la realidad. William Archer señalaba dicha inmadurez como una de las razones de la decadencia del teatro inglés a lo largo de todo

⁷⁹ Citado en Wyndham Albery. *The Dramatic Works of James Albery*. London. Peter Davies. 1935. 2 Vols. Vol. II. P. 274.

⁸⁰ William Archer. *About the Theatre*. Op. Cit. P. 84.

el siglo e ironizaba al comparar la moral del público con el artificio del *deus ex-machina* melodramático: “As the transpontine gods hiss the villain of a melodrama, sinking all consideration of his dramatic merits in the depth of their indignation at his moral defects, so vane our most enlightened audiences, whenever a serious question is touched upon, insist on treating all utterances on the subject as if they were the personal opinions of a party orator, and not the constituent elements of a work of mimetic art”⁸¹. Precisamente será esa hiperbólica moralidad el argumento esgrimido por la crítica británica a favor de la dramaturgia inglesa, frente a las frecuentes acusaciones de su inferioridad dramática con respecto al teatro francés. Incluso Gilbert y Thackeray alardeaban de que sus obras pudieran ser representadas ante la vista y el oído de los más jóvenes. Como afirma Thorndyke, “it would be difficult to find among the English plays of 1840-90 a single expression that would bring a blush to the chastest cheek or a sentiment unbecoming to the most circumspect curate.”⁸² Efectivamente, ninguna pieza inglesa enmarcada en ese periodo –habría que esperar dos años hasta el primer estreno de Wilde- es equiparable, en la franqueza de su tratamiento de las relaciones sexuales y matrimoniales, a *La Dame aux Camélias* (1852) o *Le Demi-Monde* (1855) de Dumas fils, *Frou-Frou* (1869) de Meilhac y Halévy o *Le Mariage d’Olympe* (1855) de Augier. Tal mojigatería timorata distorsionaría las adaptaciones en su mensaje. La diferencia en la vida teatral a uno y otro lado del Canal haría que las obras metamorfosearan su significado y por lo tanto, indujeran a percepciones críticas del teatro francés erróneas. Como afirma Matthew Arnold refiriéndose a la famosa adaptación de James Albery, *Pink Dominoes*: “the piece turns upon an incident possible and natural enough in the life of Paris. Transferred to the life of London the incident is altogether unreal, and its unreality makes the whole piece, in its English form, fantastic and absurd”⁸³.

Este criterio, fundado en una supuesta moralidad como símbolo de una destacada superioridad intelectual a la par que síntoma de progreso social, rige toda la

⁸¹ *Ibid.* Archer ejemplifica su argumento aludiendo a una figura que resultará fatal durante la década siguiente para el destino del dramaturgo que centra nuestro estudio, el Marqués de Queensberry, del que afirma “carried his tendency so far that he could not even give vent to his indignation”.

⁸² Ashley H. Thorndyke. *Op. Cit.* P. 513.

⁸³ “The French Play in London”. In Matthew Arnold. *Op. Cit.* P. 79.

interpretación y recepción del teatro francés por parte del público inglés y evidencia los desajustes en la recepción entre el público a uno y otro lado del Canal. Ya hemos aludido a la crítica inglesa y a su interpretación estigmatizada del teatro francés, interpretación que será desarrollada más detalladamente en el capítulo dedicado a la recepción del teatro francés en Gran Bretaña. Con todo, resulta curioso constatar que su contrapartida crítica francesa aducía razones similares a la hora de juzgar el éxito o fracaso de ciertas obras en Londres, recurriendo igualmente a una excesiva moralidad que llevaba al éxito más rotundo aquellas piezas desdeñadas por su simplicidad aleccionadora en París. Así, el crítico Francisque Sarcey, refiriéndose al montaje en Londres por la *troupe* de la Comédie de una de las piezas citadas más arriba, *Le Demi-Monde*, reconocía las diferencias entre sendos públicos subrayando cortésmente el aplauso superficial del patio de butacas, producto más de las normas de la *bienséance* que de una recepción favorable de la pieza, a pesar de haber sido representada con un “ensemble irréprochable”: “il faut croire les Anglais sur parole quand ils avouent eux-mêmes que beaucoup de choses leur échappent dans les pièces que nous leur jouons. Il est à peu près certain que le *Demi-Monde* est une de celles où il a dû rester pour eux le plus de passages obscurs. La pièce n’est pas tombée ; car il est impossible que rien tombe devant ce public qui est, de parti pris, courtois et bienveillant. Elle n’a pas été goûtée; cela est certain”⁸⁴. Probablemente las razones del fracaso se debieran al montaje en lengua francesa, llevado a cabo por los actores de la Comédie, sin embargo el argumento de Sarcey no incide en esta cuestión dado precisamente el excelente conocimiento de la lengua entre el público aristocrático que abarrotaba la sala, y se refería por el contrario, al impacto sobre las costumbres inglesas, a partir de la reseñas periodísticas publicadas el día siguiente del estreno: “et j’ai retrouvé, le lendemain, cette impression dans tous les journaux. Quelques-uns même l’ont accentuée d’une façon un peu vive, insistant sur les côtés qui sont choquants pour les mœurs anglaises. Presque tous se sont accordés à dire que ce n’était pas là une œuvre de premier ordre, et que c’était même une des moindres qu’eut jamais écrites Dumas et qu’il eût mieux valu ne

⁸⁴ Francisque Sarcey. *La Critique et les Lois du Théâtre*. In *Quarante Ans de Théâtre*. Vol. I. *Op. Cit.* Pp. 370-371.

pas forcer, pour si peu, les résistances de la censure”⁸⁵. A la inversa, Augustin Filon se sorprendía ante el inmediato éxito obtenido por una obrita de Labiche, *Les Petits Oiseaux*, que en París pasó ciertamente desapercibida frente al éxito de sus piezas mayores –*La Cagnotte*, *Un Chapeau de Paille d’Italie*, *Le Voyage de Monsieur Perrichon*, principalmente-, y que en Londres fue repuesta sucesivamente en el Garrick theatre en las temporadas de 1890, 1891, 1892 y 1895 a partir de la adaptación de Sydney Grundy⁸⁶ bajo el título *A Pair of Spectacles*. Filon se pregunta por la favorable acogida de la pieza en Londres –fue la obra de Labiche que más tiempo se mantuvo en cartel- y aduce una serie de razones del mismo derivadas de su sentido aleccionador, carente de interés para el público francés, a la par que alaba la versión del adaptador inglés, superior, según su opinión, al original de Labiche:

Chez nous, *Les Petits Oiseaux* sont un succès de Province. A Paris la pièce a produit peu d’effet dans sa nouveauté et, reprise à la Comédie Française, il y a quelques années, elle a été jugée ‘enfantine’ par la critique. A Londres, au contraire, sous la forme que lui a donné M. Sydney Grundy, elle a reçu un accueil très brillant, qui s’est renouvelé à la reprise, comme j’ai pu en juger. D’où vient cette différence ? De la supériorité du goût parisien ? L’explication est douce à notre amour-propre. J’oserai en suggérer une seconde qui s’ajoutera à la première et la rendra peut-être inutile. C’est que les *Petits Oiseaux* sont un conte bleu et que Labiche n’avait pas le don de ces choses-là. Ses bonnes grosses mains –je parle au figuré, n’ayant jamais vu l’auteur de *Perrichon* et de la *Grammaire*, - étaient faites pour saisir la réalité comique et la tenir solidement. Mais en ce sujet gracieusement chimérique il fallait la touche littéraire d’un véritable écrivain, comme M. Sydney Grundy, et c’est pourquoi j’incline à croire que la copie vaut mieux que l’original.⁸⁷

La opinión de Filon se refiere sólo sutilmente a la moralidad inglesa al definir la pieza como “un conte bleu”, optando por el contrario por ensalzar las cualidades de un autor-adaptador que ciertamente renovó las técnicas adaptativas de la época, creando piezas originales a partir de argumentos ajenos, aunque sin llegar al grado de autonomía y

⁸⁵ *Ibid.* Pp. 370-371. 1

⁸⁶ *Vid.* 3.9.5. *La Adaptación como Enriquecimiento del Original: A Pair of Spectacles de Sydney Grundy.*

⁸⁷ Augustin Filon. *Le Théâtre Anglais. Hier, Aujourd’hui, Demain. Op. Cit.* Pp. 196-197.

originalidad que alcanzará Wilde. Probablemente, aunque demasiado simplista en su formulación, la razón de estos desajustes en la recepción sea aquella proferida cómicamente por Sarcey, recogiendo las palabras de Musset, y es que el público inglés, “ils ont des façons de juger particulières, où je n’entre pas toujours. Mais nous appartenons à des races différentes, et il n’est pas étonnant que nous n’ayons pas, selon le mot de Musset, le crâne fait l’un comme l’autre”.⁸⁸

3.5. LAS METAMORFOSIS DEL TEXTO ADAPTADO.

Aplaudiendo el montaje de una obra de Goethe en Londres, Henry Morley comparaba las adaptaciones de obras alemanas, mucho menos frecuentes, con aquellas de origen francés:

How different this sort of work from the off-hand ‘adapting’ of French plays that showed in their first inventors only a tact in recombining certain stage-effects and using surface-knowledge of society, while they give no scope to the actor for the exercise of all his powers, and reduce the practice of a noble art to a knack that can be acquired as readily by the quick-witted trifler as by the artist who has genius and will to work!⁸⁹

La opinión de Morley es representativa de una gran parte de la crítica conservadora, así como de la mayoría de las adaptaciones británicas de originales franceses.

El proceso de adaptación consiste en un procedimiento de mayor dificultad, ya observable en la definición misma del término. La enciclopedia avanza numerosas entradas divergentes, únicamente interrelacionadas por un único denominador común muy similar al sema básico de la traducción, esto es, la relación de trasvase entre un texto original y un texto meta. La multitud de definiciones ilustran tanto la compleja

⁸⁸ Francisque Sarcey. *La Critique et les Lois du Théâtre*. In *Quarante Ans de Théâtre*. *Op. Cit.* Vol. I. P. 372.

⁸⁹ Henry Morley. *Op. Cit.* P. 31.

naturaleza del proceso cuanto sus múltiples variantes. Así, observamos que adaptación es todo ejercicio consistente en “trasponer a la escena o a la pantalla una obra literaria”; el “arreglo de una obra extranjera de manera distinta a su traducción literal”; la modernización de la lengua y transformación de la disposición de una obra literaria antigua”; la “transformación de una obra para destinarla a un uso distinto de aquel para el cual fue escrita”; y finalmente, la “modificación o ajuste que los grupos interrelacionados hacen en su organización, a fin de acomodarse a las situaciones nacidas de aquella interrelación o convivencia”⁹⁰. Todas estas acepciones explicitan los diferentes tipos de adaptaciones que pueden ser entrevistados en suelo inglés durante la segunda mitad del XIX. La multiplicidad de perspectivas confirma que la tarea adaptativa es una alteración gradual, que puede progresivamente desligarse o respetar fielmente el original, independientemente de la voluntad del autor, que queda a merced del adaptador, y de las leyes comerciales y otras figuras que rigen la adaptación. El ejercicio puede, por lo tanto, modificar sustancialmente la obra original con el riesgo tanto de empobrecer su mensaje y puesta en escena primeros, o enriquecerla dotándola de nuevos significados tanto literarios como visuales. Como en la traducción, el texto habrá de variar *para* mantenerse fiel, a pesar de que la noción de fidelidad sea subjetiva y discutible. Por consiguiente, las variantes estructurales introducidas, los cambios situacionales, o los problemas intrínsecos a toda adaptación que exige tanto la simple transformación de registro lingüístico –como sería el caso de la novela, por cuanto el público lector acepta el cambio de canal de emisión–, como la necesidad de introducir cambios situacionales atractivos de la atención del auditorio –pues el público receptor del teatro, por su interacción más directa con aquello que les es presentado, exige unas modificaciones más profundas, más arriesgadas del original, dado que asiste a la sala no en tanto que objeto literario u objeto sometido al análisis detenido y sosegado, como es el caso de la novela, que permite recular, volver sobre lo ya leído, asimilar pacientemente el contenido, detenernos, consultar dudas, etc., sino como mero objeto de

⁹⁰ Todas las acepciones han sido extraídas de la *Enciclopedia Larousse*. Barcelona. Librairie Larousse; Editorial Planeta. Vol. I. P. 110.

disfrute placentero- habrán de ser tratados con la mayor sutileza y detenimiento, algo poco frecuente dado el ritmo que el empresario teatral imponía en el adaptador.

El género teatral exige la captación inmediata de su significado y por lo tanto, el proceso de adaptación de una obra necesita de toda una serie de modificaciones que lleguen al espectador y capten su atención. El riesgo de éxito o fracaso es mayor en la medida en que la apuesta creativa es igualmente más elevada. Prueba de la extrema dificultad de adaptación es la evidente fluctuación de opiniones por parte del receptor a uno y otro lado del Canal, tal y como hemos podido comprobar en páginas anteriores, y en este sentido, resultaría una actividad muy pareja a la del creador primero. Con todo, el ejercicio de adaptación había de llevarse a cabo en la mayoría de los casos únicamente atendiendo, como ya hemos expuesto en otros capítulos de nuestro estudio, al texto copiado –o “hurtado”- original. Sin embargo, tal y como veremos durante el estudio del proceso adaptativo testimoniado por la *troupe* de los Bancroft, la visualización previa de la obra que posteriormente sería adaptada constituía un elemento determinante, y en consecuencia, creemos que la adaptación, en esos casos, no sólo se ceñiría a un procedimiento textual, sino que trataría de reproducir la vertiente física de la palabra, esto es, la escena, incluido el reparto, físico y gestualidad de los personajes, decorados, etc. Con todo, habremos de ceñirnos aquí al estudio textual de la adaptación, debido principalmente, a la ausencia de documentación acreditativa de los montajes de las obras representadas en París y Londres que nos permitiera cotejar de una manera fiable y contrastable –esto es, no limitada únicamente a las impresiones subjetivas del público o de los actores-, de las puestas en escena.

3.5.1. El ejercicio de contextualización

Las dos últimas acepciones del término *adaptación* citadas más arriba, “transformación de una obra para destinarla a un uso distinto de aquél para el cual fue

escrita”, y “modificación o ajuste que los grupos interrelacionados hacen en su organización, a fin de acomodarse a las situaciones nacidas de aquella interrelación o convivencia”, rigen el primero de los criterios estructurales del ejercicio adaptativo. Durante las primeras páginas de nuestro estudio, ya anunciábamos las diferentes fuentes adaptativas británicas, que en ningún caso se ceñían a las dramaturgias francesas, sino que incluían en no pocos casos la narrativa. Este género, como el teatro, exigía una contextualización de la obra en la situación meta a la que iba destinada. Sin atender aquí al condicionamiento que la recepción ejercía sobre el texto adaptado –aspecto detallado en páginas anteriores–, toda adaptación podía desligarse del original, ora mediante la transformación y posterior adecuación del contexto original al nuevo contexto receptor; ora respetando el original, manteniendo sus señas de identidad. El procedimiento más común, como es evidente, es el primero. El trasplante de una situación íntimamente francesa, a otra de marcado carácter inglés, rige la gran mayoría de las adaptaciones británicas. La razón es evidente: con preferencia a vehicular el sabor original, el adaptador –guiado por el *manager* teatral–, opta por la identificación más primitiva entre el público y los personajes puestos en escena. Atribuimos a dicha práctica el calificativo de “primitivo” pues el respeto a las señas de identidad francesas, lejos de suponer un distanciamiento para con el receptor de otro país, constituye un factor de asimilación y de identificación evidente con éste. Prueba de esto último, y remitiendo a ejemplos cinematográficos de actualidad, nadie consideraría oportuno o necesario trasplantar el New York de Woody Allen o el París de Truffaut a una situación comunicativa anclada en España para captar el significado de sus obras. La justa expresión del lugar, el provincianismo analizado con detenimiento, puede trascender los límites topográficos y dar paso al universalismo más totalizador.

Con todo, la tendencia más común observada en los adaptadores ingleses del XIX consiste en la recreación de la escena francesa en suelo inglés, contando con las modificaciones nominales de antropónimos y topónimos oportunas, así como expresivas. Es evidente que esta práctica exigía una gran pericia dramática para poder reformular adecuadamente la pieza original en su nuevo contexto, sin por ello caer en la

burda aplicación sistemática y provinciana de equivalentes ingleses. La pieza original había de ser reescrita, y ello con toda la sutileza y destreza presentes en el original. Henry James, en su reseña de los teatros londinenses de 1877, describía la adaptación del éxito parisino de Sardou *Nos Intimes*, adaptado al inglés con el título de *Peril*, “the usual hybrid drama of the contemporary English stage a firm, neat French skeleton, around which the drapery of English conversation has been adjusted in awkward and inharmonious folds”.⁹¹ James aboga no tanto por el teatro puro, no adaptado, cuanto por las adaptaciones realizadas con corrección. Así, en otro momento de su estudio, describe la versión inglesa del éxito del Odéon parisino, *Les Danicheff*, estrenada en el St. James’s, como “horribly translated and badly played, it retains hardly a ray of its original effectiveness. There can hardly have been a better example of the possible infelicities of ‘adaptation’”.⁹²

La rapidez con que se llevaban a cabo las adaptaciones por motivaciones económicas y el hecho de que tales adaptaciones constituían más un periodo de aprendizaje del autor dramático previo a la creación de obras personales, jugaban en contra de las mismas. Nuevamente es William Archer quien mejor expone los riesgos de perder el sabor original de la pieza de origen y trasplantarlo por medio de mecanismos puramente lingüísticos, ajenos a lo teatral, a situaciones artificiales supuestamente inglesas. Tomando como ejemplo un *revival* en marzo de 1894 en el Comedy Theatre, de la obra clave de la dramaturgia de Meilhac y Halévy, *Frou-frou*, considerada por la mayor parte del público y de la crítica, “so English, you know”⁹³, Archer articula una teoría destinada a la defensa del contexto original de la pieza antes que la reformulación, con objeto de no incurrir en la adulteración del mensaje primero. El crítico reconoce la frecuencia de tal práctica y admite que la prohibición de la misma supondría la retirada de una gran parte de obras montadas (“Well, English it is, beyond a doubt; but what else could it possibly be? This criticism would apply to all

⁹¹ “London Theatres, 1877”. In Henry James. *The Scenic Art. Op. Cit.* P. 108.

⁹² *Ibid.* Pp. 110-111.

⁹³ William Archer. *The Theatrical World for 1893-1897. Vol. II. The Theatrical World of 1894. Op. Cit.* P. 106.

performances of translated plays, and if it always involved condemnation, would banish translations from the stage.”⁹⁴). La reproducción de estándares franceses a manos de actores ingleses resulta inevitablemente perjudicial para la pieza de origen, por cuanto la esencia primera queda diluida en una suerte de grotesca imitación de los modelos de interpretación franceses (“If Miss Emery and Miss Marie Linden, Mr Brandon Thomas and Mr H.B. Irving try to ape the manners of French society, or even, of the Conservatoire, the result would be sheer farce –all the funnier the more perfect was the mimicry”). El argumento central es clave: fomentar la traducción –Archer fue el gran introductor, a partir de la traducción de todas sus obras, de Ibsen en Gran Bretaña- y desaconsejar la adaptación (“It is important we should bear this in mind, and not make a reproach of a quite inevitable drawback, lest we discourage the good habit of translating plays, and encourage the bad habit of adapting them and transferring the scene to England. How much better to see the French characters with an external touch of English manner, than (as in *An Aristocratic Alliance*), to see characters with English names whose every action and sentiment proclaims them in reality French!”⁹⁵). La traslación a un contexto ajeno al original implica una alienación de la identidad de la obra, pues “nothing could be more ludicrously unlike Norwegian life than the presentations of it to which we are accustomed on the English stage in the plays of Ibsen”⁹⁶. Tanto más si los personajes no sólo son radicalmente ingleses, sino que además poseen un habla marcadamente regional⁹⁷. Por consiguiente, la solución consiste, no en allanar la tarea al público facilitándole referentes reconocibles por ellos, sino en educar su sentido teatral respetando el contexto original, de modo a que se desarrolle una interpretación de las obras basada en una identificación con el patio de butacas que trascienda las fronteras del país, y destinada a omitir esa barrera y hacer nuestra la escena, tal y como constituye un aprendizaje para el público, la identificación

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.* P. 107.

⁹⁶ *Ibid.* P. 107.

⁹⁷ El montaje reseñado por Archer de *Frou-Frou* evidenciaba errores incluso en la puesta en escena por parte de los actores, en particular Brandon Thomas, debido al marcado acento de sus declamaciones, que manifestaban su procedencia y desvirtuaban aún más el origen francés de la obra. Así, Archer no puede sino exclamar: “objection may fairly be taken to one piece of acting at the Comedy Theatre, though it is in itself by no means without ability. Mr. Brandon Thomas’s de Sartory is not simply English, but is Lancashire, or Yorkshire, and therefore disturbingly out of place”. *Ibid.* Pp. 107-108.

con el escenario mediante la omisión de esa “cuarta pared”. En este sentido, el actor y director teatral Max Beerbohm reivindicaba el localismo de ciertos personajes transmutados por error al inglés, en tanto que estilema definitorio de los mismos. Así, refiriéndose al *Cyrano* de Edmond Rostand, estrenado en el Lyceum en julio de 1898, y repuesto sucesivamente en el Adelphi (1899) y en el Wyndham’s (1900), afirmaba “Cyrano, as a man, belongs to a particular province of France, and none but a Frenchman can really appreciate him. An Englishman can accept the Gascon, take him for granted, in a French version, but not otherwise. Cyrano is a local type; not like Quixote or Juan, a type of abstract humanity which can pass unscathed through the world.”⁹⁸

Tal localismo inducía a error en otros casos, como da fe el montaje antes citado de *Frou-frou*. Y es que el fracaso de la adaptación de Meilhac y Halévy reside más en un factor parateatral: la memoria colectiva del espectador de una obra famosa por las representaciones de la misma realizadas por la Comédie Française en Londres durante las tres últimas décadas que enfatiza su procedencia francesa, en detrimento de la versión ofrecida en el Comedy Theatre. La imagen de la *troupe* francesa representa un agravio comparativo de primer orden, un modelo que superar:

There may conceivably be altitudes of style in acting at which we lose all consciousness of nationality; but in modern drama, at any rate, I have never seen them attained. And as a rule, we are not in the least disturbed by the absence of local colour in mere details of manner. It is only because we happen to be very familiar with *Frou-Frou* in French – because we carry in our mind’s eye a composite photograph of some half-dozen French actors in each of the leading parts – that we are vividly conscious of the Englishness of their substitutes at the Comedy.⁹⁹

La recepción negativa por parte de la crítica de numerosas adaptaciones confirma los argumentos anteriormente expuestos. Refiriéndose a *Peril*, título inglés que recibió la

⁹⁸ Max Beerbohm. *Around Theatres*. London. Rupert Hart-Davis. 1953. P. 75.

⁹⁹ William Archer. *The Theatrical world, 1893-1897*. Vol. II. *The Theatrical World for 1894*. Op. Cit. P. 106.

adaptación de la obra de Sardou *Nos Intimes* realizada por Clement Scott y B.C. Stephenson, los Kendal, matrimonio de actores que participó en la representación, destacan el proceso de anglización de todos los elementos estructurales que componían la trama, y la recepción crítica de esa nueva contextualización de un popular original francés presente en la memoria colectiva del público inglés a través de versiones precedentes tituladas *Friends or Foes* o *Our Friends*. La radical diferencia con estas otras versiones previas de la misma obra residía en el hecho que, “now for the first time it was completely Anglicised. The scene was laid in the country house of a wealthy English baronet, and all the characters had their English names and degrees.”¹⁰⁰ Con todo, el trasplante al inglés de caracteres y situaciones franceses no fue del todo bien acogido por la crítica, que veían en la transmutación una pérdida absoluta del sabor original transmitiendo por el contrario una atmósfera británica superficial. El matrimonio recoge la crítica periodística:

By some this was not thought an improvement, and one writer said: “It is difficult to change the venue and the citizenship of French comedy and its characters. No pains have been spared, and indeed considerable ingenuity has been exercised in the matter; but, at most, the play has been denationalised somewhat. An artificial view of French life and manner and idiosyncrasy is hardly to be converted into an acceptable picture of English society. Throughout the play it is felt that the characters, the motives swaying them, the situations in which they appear, the relationship they bear to each other, the air they breathe, are not of Britannic nature. The masquerade may be clever enough and well sustained, but every domino hides a Frenchman.”¹⁰¹

A pesar de la posible desnaturalización de las situaciones, la obra fue un éxito rotundo, demostrando con ello el favor del público hacia referentes conocidos y fácilmente reconocibles por él, que le permitiera una mejor comprensión e identificación con la situación puesta en escena.

¹⁰⁰ T. Edgar Pemberton. *The Kendals. A Biography. Op. Cit.* P. 107.

¹⁰¹ *Ibid.* Pp. 107-108.

Un resultado similar, desde el punto de vista crítico de Henry Morley, es observable en el insuperable éxito de taquilla, *A Scrap of Paper*, adaptación del *vaudeville* de Sardou *Les Pattes de Mouche*, repuesto sucesivamente hasta finales de siglo. La adaptación inglesa, estrenada el 27 de abril de 1861, corrió a cargo de J. Palgrave Simpson, a pesar de que Morley no acierte, muy probablemente inducido inconscientemente al fallo al referirse a la obra en tanto que adaptación de los dos actores protagonistas, Alfred Wigan y su esposa. Nuevamente la recontextualización despoja la esencia dramática, sustituyéndola por el localismo artificial del contexto inglés. El resultado es que la obra no se ubica ni en uno ni en otro contexto, convertida en un simple ejercicio teatral fundado en una trama endeble, articulada en el encadenamiento sucesivo de situaciones: “still less are to be found English manners, or even French life, represented in the clever French play which, after having served Charles Mathews for some time, is now translated a fresh for Mr. And Mrs. Wigan, under the title *A Scrap of Paper*. It is a mere piece of stage –ingenuity, as pleasant in its way of artifice and intrigue as Mr. Stirling Coyne’s piece in its way and let me own, as to that, its honest English way- of fun.”¹⁰²

Un simple ejercicio derivado de *la pièce bien-faite*. La obra, como vemos en otra parte de nuestro trabajo, es fundadora con todo de una suerte de tradición dramática articulada en la combinación de situaciones rocambolescas cuyo eje central es un objeto perdido que, dada la búsqueda que acarrea, deviene el personaje principal, mientras que los personajes no son más que marionetas sometidas a la voluntad de un destino caprichoso cuyo gran demiurgo es dicho objeto. La reputada *Un Chapeau de Paille d’Italie*, de Labiche, o *Lady Windermere’s Fan*, de Oscar Wilde, articulan sus tramas en este encadenamiento simbólico de la fragilidad de las relaciones humanas.

Un tercer ejemplo, *Coralie*, adaptada por G.W. Godfrey a partir de la pieza de Albert Delpit para el St. James’s en mayo de 1881, reflejaba como una nefasta

¹⁰² Henry Morley. *Op. Cit.* P. 223. La obra a la que Morley hace alusión en última instancia es *Black Sheep*, de Stirling Coyne, estrenada en el Haymarket en abril de 1861, y que el crítico califica de “Original Comedy” por ser de inspiración exclusivamente inglesa.

adaptación podía suponer un éxito de taquilla en función de los actores que la representaran. Un elenco de figuras compuesto por los Kendal, en compañía de John Clayton y John Hare, consiguió que el error de recontextualización de la pieza en suelo inglés fuera un detalle secundario:

Eighteen years ago *Coralie*, which would easily have passed muster, to-day, caused quite a fluster, and some of the good folk who went to see the play, and no doubt enjoyed it, objected that the subject was distasteful; that the scene ought never to have been changed from France to England; and that Mr. Godfrey was incorrect in his law. But on one point critics and the public were agreed. By her really magnificent acting in a most trying part Mrs. Kendal had surpassed all her previous efforts, and established her reputation as the first English actress of the day. Mr. Hare and Mr. Kendal were, as ever, faultless in style and finish.¹⁰³

El público ha de someterse a un aprendizaje que le permita visualizar lo propio en lo ajeno. Los argumentos anteriormente expuestos evidencian el antagonismo entre una crítica que exige una contextualización dramática de la pieza en su situación original frente a un público que acoge favorablemente el sabor inglés, aunque superficial, de las adaptaciones. Escasos son los ejemplos de piezas montadas en Londres a partir de la fidelidad contextual del original. Sin duda, *Bataille de Dames* de Scribe y Légouvé, paradigma del *vaudeville* estructurado en torno a los postulados de la *pièce bien-faite*, constituye uno de los ejemplos canónicos en este sentido. La pieza fue adaptada en un primer momento por Tom Taylor y Charles Reade para el Olympic en 1851 con el título *The Ladies Battle*, y repuesta el mismo año en el Haymarket; cinco años después, el Sadler Wells la repondría en cartel, así como el Drury Lane en enero de 1857, y el Opéra Comique en 1872. T. W. Robertson propuso una nueva adaptación de la obra en 1879 estrenada en el Criterion con un reparto formado por los Kendal y John Hare; el último montaje de la obra dentro del periodo que nos ocupa tuvo lugar en junio de 1891, en el Opéra Comique. A propósito del montaje protagonizado por el matrimonio Kendal, una de las claves del éxito residió precisamente en haber sabido mantener la situación original, sin alterar lo más mínimo sus componentes, permitiendo al público

¹⁰³ T. Edgar Pemberton. *The Kendals. A Biography. Op. Cit.* P. 146.

adentrarse y comprender el ideario francés reforzado por la profusión de detalles en el decorado escénico, aprovechando el favor del auditorio hacia la ornamentación y el carácter visual del género. En palabras de los Kendal,

The Ladies Battle is one of the works which, before he had made his mark, Robertson translated and adapted (...) Poor fellow! If he had only lived to see his tenderly written and hitherto misunderstood work acted in the days of 1879 at the Court Theatre! It was most beautifully mounted and costumed. To produce a play with absolute devotion to detail has ever been a delight to Mr. Hare; no doubt the keenly artistic eye of Mr. Kendal was of great service; and the audiences for the time being seemed to live in and breathe the atmosphere of the picturesque (if unsatisfactory) days of Louis XVIII of France. As the heroine –the *femme de trente ans*- of this delightful play Mrs. Kendal acted with a distinction that gave just the right tone to the story, and in the moment of her bitter but bravely borne disappointment deeply touched her hearers. Mr. Kendal's powers as a comedian found full scope in the extravagantly drawn character of Gustave de Grignon; and Mr. Hare as the chameleon-like Préfet Montrichard gave on of his best performances. No wonder that the fortunes of the little Court Theatre were at high-water mark.¹⁰⁴

3.5.2. La presencia del *manager* y del actor.

Ya en el primer capítulo de este estudio analizábamos la presencia del *actor-manager* en los escenarios ingleses, y el conflicto derivado de tal presencia. El director ejerce su poder sobre la pieza creada por cuanto es el principal responsable, a la par que beneficiario, del éxito de la misma. Como señalábamos más arriba, su interés es exclusivamente económico –lo que supone un riesgo y una escisión entre arte dramático y comercialidad. Su única motivación, la captación de un público suficiente para rentabilizar y optimizar la inversión realizada. Nuestro objetivo aquí es señalar su papel para con el proceso de adaptación de una obra, completando así el análisis realizado en los capítulos previos.

¹⁰⁴ *Ibid.* Pp. 122-123.

Dadas las motivaciones que rigen los intereses del director teatral, el adaptador deberá someterse a sus designios y en su opinión, habrá de crear una obra menos destinada a renovar el género o a vehicular mensaje alguno, cuanto a entretener al auditorio. Uno de los principales adaptadores y dramaturgos del último cuarto de siglo que mejor supo compaginar esa dualidad entre la creación artística y la simple producción mecánica, Sydney Grundy, reflejaba la dicotomía en la que se hallaba inmerso el adaptador del momento, obligado a satisfacer mecánicamente a un director con el fin de poder sufragar los gastos de su creatividad personal, a pesar de ser por ello vilipendiado por la crítica teatral. A propósito de la reseña de una obra de George R. Sims en el diario *The Theatre*, titulada *The Last Chance*, el dramaturgo recrea las dos únicas vías de subsistencia del adaptador teatral : bien desobedecer las órdenes del director, lo que le conduce al despido inmediato (“manager says: “look here, Mr. Highflyer – I don’t run my theatre to please high-class critics, but to please the public. I keep a shop, and my object is to keep money. Nobody appreciates your art and observation and nature more than I do, but I’d much rather appreciate them at somebody else’s theatre...”¹⁰⁵); bien acatar el imperativo reprimiendo su propio instinto creador, y obteniendo como recompensa, el juicio negativo de la crítica especializada (“If, on the other hand, the playwright chooses “the broad road to convention”, which leads to packed houses and overflowing coffers, down on him comes the sledge-hammer of the high-class critic, who calls him “Hercules – Merritt – Pettit- Harris”, and other opprobrious names.”¹⁰⁶).

Dado que la única alternativa al acato de los designios del detentor de los hilos económicos teatrales es el despido irrevocable, el adaptador no puede sino cumplirlos, aún a sabiendas de que estos incurren en errores de gran calibre contraproducentes para los intereses del primero. De este modo, a menudo, los errores constatados por la crítica en numerosas adaptaciones no son producto del adaptador, sino del error de cálculo del

¹⁰⁵ *The Theatre*, January-June 1885. Pp. 252-255

¹⁰⁶ *Ibid.*

manager. El dramaturgo y adaptador teatral Planché, a propósito de una de las adaptaciones realizadas por él mismo titulada *The Vampire; or, the Bride of the Isles*, estrenada el 9 de agosto de 1820 en el Lyceum –entonces llamado English Opera House-, describe una situación conflictiva entre sendas figuras motivada por el interés del director de escatimar en gastos para la producción. La obra requería una contextualización escénica en algún lugar en el que la superstición vampírica hubiera existido, con el fin de dotarla con una localización espacial verosímil. Sin embargo, el *manager* obligó a Planché a situar la escena en Escocia, con el fin de poder así amortizar el vestuario confeccionado para una pieza anterior.

Mr. Samuel James Arnold, the proprietor and manager, had placed in my hands, for adaptation, a French melodrama, entitled *Le Vampire*, the scene of which was laid, with the usual recklessness of French dramatists, in Scotland, where the superstition never existed. I vainly endeavoured to induce Mr. Arnold to let me change it to some place in the east of Europe. He had set his heart on music and dresses –the latter, by the way, were in stock –laughed at my scruples, assured me that the public would neither know nor care –and in those days they certainly did not- and therefore there was nothing left for me but to do my best with it. The result was most satisfactory to the management. The situations were novel and effective; the music lively and popular; the cast strong, comprising T.P. Cooke who made a great hit in the principal character.¹⁰⁷

El resultado es tanto más curioso por cuanto la obra resultó un éxito de público, lo que es indicativo, por un lado, del efectivo y pragmático olfato teatral del director que, a pesar de no ajustarse al género dramático en tanto que Arte, sino como medio de enriquecimiento, demuestra poseer un profundo conocimiento sociológico de su auditorio; por otro lado, el éxito de la pieza manifiesta el desinterés del público por la obra como vehículo de expresión artística, reducida ahora a un simple vehículo de entretenimiento y de escapismo, indiferente ante su verosimilitud. Atendiendo a tan particular recepción, la crítica ha señalado, no sin razón, la decadencia teatral británica de principios de siglo.

¹⁰⁷ J.R. Planché. *Recollections and Reflections*. London. Tinsley Brothers. 1872. 2 Vols. Vol II. Pp. 39-40.

Pero no sólo el *manager* contribuía a modificar el manuscrito de la obra que sería representada. Los actores, durante los ensayos a pie de escenario, también “peinaban” –remitiéndonos al argot teatral- la pieza modificando todos aquellos aspectos que resultarán incompatibles con su puesta en escena. Evidentemente, las modificaciones en este sentido eran menos una cuestión de fondo, que de forma. No se trataba tanto de alterar significados cuanto de ajustar parlamentos de personajes para que la dicción y su recepción fuera correcta. Mrs. Kendal, a raíz de una pregunta sobre la elaboración del texto representado, afirma que “very few plays indeed have ever been acted before the public in the state in which they were originally brought into the theatre”¹⁰⁸. Los textos no son sino un punto de partida para el actor, y en este sentido “they undergo a thousand changes”, cambios realizados por éste último en consonancia con el director, que lo adaptan a la personalidad de aquel que los encarnará. Y es que el texto no siempre es dramático, sino excesivamente literario. El actor y el director, mejores conocedores de los elementos que componen la escena desde el punto de vista de la representación, modifican la palabra escrita hasta convertirla en palabra escrita para ser pronunciada y escuchada. El autor no deja de estar presente en el proceso: “it often happens that a MS is submitted which contains a very beautiful leading idea, but badly worked out. In such cases, the manager becomes , as it were, a collaborator with the author. Many plays are altered in this manner. The manager makes suggestions, and the actors do the same when they come to rehearse; receiving, of course, hints in their turn from the author and so the work get into shape”¹⁰⁹. De hecho, el manuscrito es previamente enviado a la compañía que lo representará, meses antes de su puesta en escena, proponiendo su lectura. Una vez aceptado, se lleva a cabo su ensayo, con el autor presente junto a los actores, con el fin de ser partícipes de toda modificación, principalmente en lo concerniente a la extensión de los parlamentos de los actores, no sin entrar a menudo en conflicto con la opinión de estos últimos: “authors differ a good deal in the way they regard the interpreters of their work. It often happens that one finds

¹⁰⁸ Citado por Russell Jackson. *Victorian Theatre. Op. Cit.* P. 342.

¹⁰⁹ *Ibid.*

one's part too long, and then one 'cuts' it oneself; or if it is too short, and then one asks the author to 'write in' a speech, or to elaborate a scene, and generally such requests are granted readily enough."¹¹⁰ El actor, como es lógico, no sólo justifica los cambios en función del carácter dramático de la pieza, sino también respondiendo a intereses personales, pues la modificación de las partes del texto que le corresponden puede favorecer su lucimiento frente al público. Algunos dramaturgos incluso se jactaban de haber creado obras tan exactas como impersonales, que no necesitaban de enmienda alguna por parte de los actores, puesto que podían ser interpretadas por cualquiera de ellos. Mrs. Kendal, sin embargo, considera que tales prácticas son cada vez menos frecuentes, y que durante el último tercio del siglo, todo autor dramático "will acknowledge that they owe something, at any rate, a little something, to the actors"¹¹¹. Resulta interesante constatar que en el proceso de puesta en escena intervienen todos los segmentos compositivos del género, desde el autor hasta el actor, lo que demuestra que la noción de texto dramático no es más que una noción relativa, que refuerza una vez más, el carácter efímero del género.

El resultado es evidente: de la pieza presentada en su formato escrito, a aquella presenciada por el público media una gran distancia: "what is finally submitted to the public is only half what the author originally wrote"¹¹². Ejemplo de tan someras manipulaciones es *Uncle's Will*, comedia en un acto de Theyre Smith representada en octubre de 1870 en el Haymarket, y de la que Mrs. Kendal asegura haber respetado "only half the piece"¹¹³, motivada por su "dramatic instinct". La metáfora a la que recurre para ilustrar su proceder es muy expresiva de su función: "it is not easy to 'cut' well, as we call it –that is, to be able to make judicious omissions; to leave all the beauty and only take out the weeds; to separate the wheat from the chaff; or taking another metaphor, to gather the titches together, as we do with crewel-work"¹¹⁴.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.* Pp. 343-344.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

Esta labor de recorte variaba en función de la naturaleza de la obra. Una comedia, una farsa, un melodrama o un vodevil eran sometidos a recortes mucho más rigurosos que una tragedia o, sobre todo, una *pièce-à-thèse*. En la medida en que estas últimas presentaban un a estructura poco dramática, elaborada en torno a la exposición de un posicionamiento intelectual en torno a una cuestión candente, su destinatario era más reflexivo, eximiéndolas de severas amputaciones transformadoras de su mensaje. Es ésta la razón que Winton Tolles aduce para justificar la correcta adaptación de los dramas sociales de Augier o de Dumas *fils*, que a diferencia de otros géneros, “were largely untouched; but on almost everything else in the French theatre, from Pixérécourt to Sardou, English playwrights laid eager hands”.¹¹⁵

¹¹⁵ Winton Tolles, *Op. Cit.* P. 20. La carencia de una estructura dramática suponía el primer obstáculo para la adaptación –entendida como metamorfosis- de la pieza francesa. De la misma manera, la adaptación para el teatro de novelas naturalistas cuyo principal interés residía en la construcción narrativa creada en torno a una problemática social, corría el mismo riesgo de carecer de interés para el público y convertirse en una mera exposición de ideas. Así, Archer reseñaba el fracaso de una adaptación para el teatro de una novela de Zola, *Les Héritiers Rabourdin*, estrenada el 23 de febrero de 1894 en el Opéra Comique de Londres, criticando en primer lugar el trasplante de la novela al teatro, y en segundo la inadecuación en el tratamiento temático, desfasado en relación al momento de la representación: “That it is a lugubrious blunder on Zola’s part is the postulate on which all profitable discussion must be based ; and as this fact was easily verifiable in the study, there was no occasion for experiment on the stage. (...) It is not the execution of the play that is at fault, but the whole conception, the form as it were. (...) It is the very idea of the Molièresque treatment of the Jonsonian subject that we cannot away with. The more successful the *pastiche* (to use Zola’s own word), the more intolerable the play would be. Again, why? Surely because we have outgrown the necessity for Jonson’s gross, crude, ogreish exemplars of the primary passions, and the taste for that reckless and triumphant effrontery, that rough and cruel horseplay, that perpetual exhibition of the cudgel and the bolus, in which the public of Molière’s day delighted. We too take a certain delight in these things, *in relation to their time*, as belonging to an interesting chapter of the history of the human spirit; but we have turned over a new leaf, or rather many new leaves, and such elementary psychology and semi-barbarous humour do not fit into the context of that Chapter XIX (to adopt an arbitrary numeration) which is now drawing to a close. (...) Zola has shown that great effects can be produced by an epic treatment of the “human breast”; but in drama he, or rather it, must be used sparingly, incidentally by way of contrast. Give us the beast, the whole beast, and nothing but the beast, and tedium culminating in nausea is the result. This large-type psychology in words of one syllable had its use in its day, for a public just awakening to moral consciousness; but nowadays the man in the street has got beyond it”. In William Archer. *The Theatrical World for 1893-1897*. Vol. II. *The Theatrical World of 1894*. *Op. Cit.* Pp. 65-68. Con todo, sería injusto reducir por inducción todas las adaptaciones de Zola al fracaso sobre los escenarios. A diferencia de la pieza anterior, *Drink*, versión teatral de *L’Assomoir*, estrenada en junio de 1879 a partir de la adaptación de Charles Reade, fue un éxito rotundo. La obra fue fielmente adaptada, lo que refrenda la fidelidad mostrada para con las piezas expositoras de una tesis, a pesar de que el énfasis cayó en la preservación de los valores morales ingleses, tal y como reseña la crítica: “Mr. Reade’s version follows pretty closely in the lines of the French drama, and reproduces with more or less exactness the salient features of the original novel; but he has been careful to guard against English ideas being outraged, and here and there changes have been necessarily introduced in accordance with this resolve. In a carefully-considered criticism of the play an able dramatic critic says: ‘It may be remarked of *Drink* that it contains no scene that has not its fair vindication

Con todo, numerosos cambios y modificaciones que amputaban el texto francés no respondían únicamente a un intento por parte del *manager* o del adaptador de proyectar un reflejo sobre el escenario, del patio de butacas. En muchas ocasiones, el criterio que guiaba la alienación del original provenía de instancias superiores que censuraban la representación de escenas francesas consideradas inadecuadas e indecorosas para los escenarios de la *prude Angleterre*. El papel de la censura en la composición teatral será estudiado en capítulos siguientes. Nos limitaremos en el siguiente epígrafe a señalar algunas de las variantes que la obtención o no de la licencia de representación concedida por el Lord Chamberlain sirven de radiografía de la moral social de una época, al tiempo que anticiparemos el contexto y las motivaciones que provocaron la negativa del censor, de representar la *Salomé* de Wilde.

3.5.3. Censura, adaptación y sociedad.

La aprobación en 1737 de la *Licensing Act*, destinada a refrenar la sátira política sobre los escenarios, dio lugar a la creación de una autoridad institucional con el poder de conceder o denegar la licencia requerida para llevar a cabo cualquier representación teatral. Surge así el Lord Chamberlain –o sus delegados-, definido como *Examiner of All Plays, Tragedies, Comedies, Operas, Farces, Interludes, or any other entertainment of the stage, of what denomination whatsoever*¹¹⁶. La pieza propuesta para ser representada había de recibir el visto bueno de dicha figura, y para ello había de ser presentada ante la oficina del censor para recibir tal aprobación con una antelación de

in the motives of the piece. The baneful effects of drunkenness cannot, of course, be set forth without some details that are painful and offensive, but these are no further exhibited than the necessary connection between cause and consequence makes inevitable. Mr. Reade's drama resolves it into a picture of domestic happiness invaded and ruined by a fatal propensity." Charles Eyre Pascoe. *Dramatic Notes. An Illustrated Handbook of the London Theatres*, 1879. [1880-1881, edited by W.H.Rideing; 1881-1887, by Austin Brereton; 1888-1893, by Cecil Howard]. London. David Bogue. 1879-1893. Vol. 1. P. 30.

¹¹⁶ J. O. Bailey. *British Plays of the Nineteenth Century. An Anthology to Illustrate the Evolution of the Drama*. New York. The Odyssey Press. 1966. P. 19.

dos semanas antes de su estreno, para su lectura –por la que el Lord Chamberlain recibía un sueldo de entre una y dos libras, dependiendo del número de actos. Su decisión era irrevocable, y caso de que considerara que la obra mostraba síntomas de inmoralidad política o religiosa, y por lo tanto, no obtuviera la licencia de representación, no cabía para el autor tribunal de apelación alguno –las repetidas críticas a tan autoritaria institución por parte de dramaturgos como Bernard Shaw, o de críticos teatrales como William Archer, fueron estériles¹¹⁷. Las multas por escenificar obras prohibidas u obras no sometidas a lectura previa por el censor podían llegar hasta £50, además del cierre del teatro y la anulación de su licencia como sala de espectáculo. Dos de los censores de la primera mitad del XIX, John Larpent, George Colman, establecieron la tendencia que habría de seguir tal institución a lo largo del siglo, desempeñando su función con un exceso de celo insistiendo en la decencia, piedad y moralidad de las obras, con objeto de impedir la difusión escénica de toda pieza que pudiera resultar insultante para la moral.

Con todo, el papel represor del censor no merece ser considerado como la única muestra de una moralidad exacerbada, reaccionaria e involucionista, pues la opinión del Lord Chamberlain no hacía sino ajustarse y reflejar la moralidad del público victoriano. Como afirma Michael R. Booth “the Lord Chamberlain’s powers of censorship were only trivially restrictive to the great majority of authors; they well knew the established legal boundaries of taste and subject matter, which were also very much those of their audiences”¹¹⁸. El periódico decano del arte dramático en Gran Bretaña, *The Era*, describía el 25 de junio de 1887 el cambio de punto de vista del género, que había transmutado su naturaleza como divertimento para convertirse en salvaguarda de los valores institucionales, como respuesta a las metamorfosis del público, ya que “the vast upper middle class has adopted the theatre as a rational means of recreation, and entertainments have had to be made more decent and more wholesome to suit its tastes”.

¹¹⁷ Si bien, Shaw utilizó el escenario para lanzar, a partir del puritanismo intelectual que le caracterizaba, una suerte de nueva moral censora y tratar de instaurar un nuevo deber del teatro, consistente en servir a la educación y desarrollo de la sociedad, que James Woodfield denomina “art for life’s sake”. In James Woodfield. *Op. Cit.* P. 4..

¹¹⁸ Michael R Booth., *et alii. The Revels History of Drama in English*. Vol. VI, “1750-1880”. *Op. Cit.* P. 44.

El teatro deberá ser por lo tanto un género aleccionador, un paradigma de virtud, un ejemplo educativo, antes que una distracción, regido por el gusto de las clases económicamente dominantes. Como señala Hugh Hunt, “the duty of the upper classes (...) was to set an example (...). If the stage was to qualify as a respectable pastime of organized society it must also set an example. It must not only reflect an idealised picture of social virtues, but must teach a wholesome lesson to fortify the converted and convert the uneducated”¹¹⁹.

El censor sirve de radiografía social de la época, así como de gran parte de la profesión del momento, particularmente en lo concerniente a la introducción del teatro francés en Gran Bretaña. Críticos tan conservadores como Clement Scott –cuyas opiniones paralizaron durante años las tentativas nativas de imitar el realismo social dramático de Ibsen-, actores –Charles Wyndham justificó las críticas lanzadas contra *The Case of Rebellious Susan*, pieza de Arthur Jones en la que una mujer, como la Francillon de Dumas *filis*, reivindica el derecho de actuar en los mismos términos que un hombre, afirmando que su intención consistía en “simply voicing the public instinct”¹²⁰- y directores como Irving –actor y director que desdeñó toda obra que no se encajara en el paradigma shakespeariano o en su estilo de interpretación-, emblemas ambos del rumbo teatral británico del último cuarto de siglo, creadores de opinión –especialmente en un momento en el que el papel de la prensa es cada vez mayor- y seductores de masas, reivindicaron siempre un teatro moral, que lógicamente sólo se ajustaba a la moralidad de aquel segmento de público que leía los diarios en los que escribían y asistía a las representaciones del Lyceum. La moral respondía a la moral del público que asistía a las principales salas. De ahí que a raíz del escándalo de Oscar Wilde en 1895, su nombre fuera amputado de los carteles del St. James’s durante la representación de *The Importance of Being Earnest*, por su amigo y entonces director del teatro, George Alexander. Este detalle es indicativo de que, si bien el censor representaba un obstáculo considerable para el desarrollo apropiado del género –particularmente para todos

¹¹⁹ *Ibid.* P. 6.

¹²⁰ Citado por James Woodfield. *Op. Cit.* P. 3.

aquellos autores que optaran por la escena, en lugar de la novela, como medio de comunicación óptimo para el debate y la reflexión política, social o religiosa-, el público y su mojigatería, que Findlater apoda “the perennial Puritanism of English culture”¹²¹, no lo era menos.

Los Kendal relatan una ilustrativa anécdota que obliga a dar crédito a las duras acusaciones de Shaw refiriéndose al Lord Chamberlain, Edward Pigott, como un hombre obsesionado con la indecencia asociada al teatro francés (“He had French immorality on the brain”¹²²), y que denotan el prejuicio existente contra el teatro parisino, así como el reduccionismo de éste a meras farsas indecentes. A propósito del montaje de *Impulse* estrenado en el St. James’s en diciembre de 1892, adaptación al inglés de B. C. Stephenson de la obra *La Maison du Mari*, la pieza fue anglizada manteniendo cierta imparcialidad en la atribución de la nacionalidad de ciertos personajes. Así, el “villano” correspondería al francés Monsieur Victor de Riel, repartido al actor Frédéric Achard -procedente del Gymnase Dramatique de Paris, famoso por su papel de Monsieur Alphonse en la obra de Dumas *fils* de mismo título, y protagonista también en la pieza de Maurice Hennequin y Emile de Najac, *Bébé*, adaptada al inglés con el título *Betsy*, y estrenada en el Criterion en agosto de 1879-, que venía a cubrir la vacante dejada por otro actor de renombre, el también francés Charles Fechter. Cuando los Kendal le ofrecieron ese papel, Achard, ambicioso se negó en un primer momento, optando por conocer mejor el funcionamiento del teatro inglés a través de un *tour* por las provincias junto a una compañía en la que sería el primer actor. Para ello, compró el mismo los derechos de una obra francesa que hizo adaptar, contrató una compañía inglesa, y se lanzó a una gira por el territorio inglés. La obra fue sometida a la lectura del Lord Chamberlain, Mr. Pigott, una semana antes de su estreno en Liverpool. La licencia, para sorpresa de todo, fue rechazada por el *Examiner of Plays*, justificando en una conversación que relata su amigo Kendal, los motivos de su decisión, la respuesta de Pigott a la pregunta del porqué de su sentencia, evidencia los

¹²¹ Richard Findlater. *The Unholy Trade*. London. Gollancz. 1952. P. 23.

¹²² George Bernard Shaw. *Our Theatres in the Nineties*. London. Constable. 1934. 3 Vols. Vol. I. P. 49.

fuertes prejuicios asociados a cualquier obra francesa: “My dear fellow, I can easily understand that; yours is no uncommon case; you have wallowed so long in the filthy French original that your judgement has become warped and distorted; you can hardly recognise right from wrong”¹²³. Kendal insistió afirmando que tampoco su esposa observó nada inmoral en la pieza, que mereciera no ser representado. “Then”, contestó Pigott, atajando la conversación, “if I were in your place, my good friend, I should give up adapting French plays, and go home and look after my wife!”¹²⁴. La malintencionada respuesta denota el ambiente malsano que regía el criterio de aceptación o rechazo de una obra para ser representada. Achard finalmente hubo de conformarse con los montajes de otras obras, y los Kendal destacan el que hubiera sido su éxito seguro en la historia del teatro inglés, de no ser por su vuelta a Francia, reclamado por asuntos domésticos.

Paradójicamente, si bien la censura persistirá en su objetivo reformador cohibiendo toda tentativa de cuestionamiento social, aquellos géneros considerados menores –farsa y vodevil, principalmente- serán concedidos la oportunidad de tratar, bajo un punto de vista cómico y satírico, la inmoralidad y la crisis de la noción de familia mediante el recurso a la infidelidad conyugal y al sexo como vía de escape.

Como es lógico, las adaptaciones teatrales habían de reflejar los cambios impuestos por la censura institucional y social. Un ejemplo paradigmático es la comedia de Sardou, *Les Bourgeois de Pont Arcy*, estranada en el Prince of Wales’s en octubre de 1879 a partir de la versión al inglés realizada por James Albery con el título *Duty*, e interpretada por la famosa actriz, tan admirada por Wilde, Marion Terry. La adaptación de Albery, que más tarde inspiraría *The Times*, de Pinero, respeta el sabor original, pero ante todo, se ajusta a la estricta moral inglesa. La pieza gira en torno al sacrificio del nombre, honor y felicidad futura de un hijo, a cambio de mantener inmaculada la memoria de su padre, ya muerto. El estigma de inmoralidad que amenazaba el texto

¹²³ T. Edgar Pemberton. *The Kendals. A Biography. Op. Cit.* P. 161.

¹²⁴ *Ibid.*

original es igualmente aplacado en la adaptación, pues “if conjugal infidelity should so terribly disturb the peace of a French family, the husband’s frailty would be certainly not less likely to cause domestic commotion in an English household”. La moral queda a salvo. El crítico anónimo del *Daily Telegraph* destacaba además la idoneidad de la versión inglesa en la trasposición de ambientes y personajes: la ciudad imaginaria de Pont-Arcy es sustituida por la igualmente ficticia High Steepleton, y en cuanto a los personajes, “although the motives of the principal characters are allowed to remain precisely the same, their personal attributes are tinged with local colouring, and the dialogue, while bringing the action to the issue, is written with a free pen, scorning, with British independence, a slavish adherence to the formalities of the original text”¹²⁵. Recortada en un acto con el fin de aligerar su representación, la pieza en inglés constituye, según la reseña del *Telegraph*, un ejemplo de fidelidad y de moralidad a seguir por las dramaturgias nativas, a pesar de no representar más que un éxito moderado.¹²⁶

Si bien una parte importante del público acoge favorablemente una moralidad que casa bien con la moral pública que proyecta, a pesar de resultar antagonista con aquella expuesta en su privacidad, la crítica especializada no deja de señalar la afronta

¹²⁵ *Daily Telegraph*, 29 septiembre de 1879.

¹²⁶ Los Bancroft llevaron a cabo su montaje durante la temporada de 1879-1880 a partir de una visualización previa en el Théâtre du Vaudeville de París, y animados por el enorme éxito que había supuesto otro montaje previo de Sardou, *Dora*, titulado *Diplomacy* en los escenarios londinenses. Con todo, el éxito de *Duty* no fue el esperado, a pesar de que la representación y actuación de los actores, fue impecable. En sus memorias, el matrimonio de actores atribuye el fracaso a razones menos pertinentes al teatro, entre ellas, la ausencia de sus nombres en el reparto: “Although a very effective drama was made from *Les Bourgeois de Pont Arcy*, there remained the blemish, always so against its success, of unlocking a skeleton from a dead man’s cupboard, and a feeble love-story. The play was excellently acted; but the absence of both our names from the programme, an intention already mentioned, gave it a strange look, which was perhaps increased by the new arrangements and the announcement of our early departure to the Haymarket. This combination of events may have had some influence on the play’s failure to attract large audiences. We produced Mr. Albery’s adaptation, which was called *Duty*, on Saturday, september 27th, when it was performed by the following cast: Sir Geoffrey Deene, Bart., Mr. H.B.Conway; John Hamond, M.P., Mr. Arthur Cecil; Dick Fanshawe, Mr. Forbes-Robertson; Mr. Trelawney-Smith, Mr. Kemble; Mr. Pawley Fox, Mr. David Fisher, Jun.; Stringer, Mr. Newton; Blake, Mr. Deane; Lady Deene, Mrs. Hermann Vezin; Mabel Holne, Miss Marion Terry; Mrs. Trelawney-Smith, Mrs. John Wood; Zoe Smith, Miss Augusta Wilton; Marcelle Aubry, Miss Linda Dietz.” in Squire Bancroft; Marie Bancroft. *Mr. And Mrs Bancroft on and off stage. Written by Themselves. With Portraits*. London. Richard Bentley and Son. 1891. Pp. 289-290.

al arte que supone la manipulación del texto exigida por las instituciones. En este sentido, Henry James estima que la adaptación al inglés de la pieza de Sardou, *Nos Intimes*, realizada por B.C. Stephenson y Clement Scott bajo el título de *Peril*, representa un ejemplo de “extirpate ‘impropriety’ and at the same time to save interest. In the extraordinary manipulation and readjustment of French immoralities which goes on in the interest of Anglo-Saxon virtue, I have never known this feat to succeed.”¹²⁷ El dramaturgo considera que a pesar de haber tratado de mantener el sabor original, el mensaje de la pieza francesa ha quedado diluido en la adaptación. El resultado es una obra de la que “there is nothing to be said” y en la que su “interest has certainly been lost”. James, buen conocedor de los entresijos teatrales e institucionales, no lanza su denuncia tanto contra la pieza en sí, cuanto contra la atmósfera que ha obligado a la creación de una pieza tan manipulada:

M. Sardou’s perfectly improper but thoroughly homogeneous comedy has been flattened and vulgarised in the usual way; the pivot of naughtiness on which the piece turns has been ‘whittled’ down just in time to pull it back again. The interest, from being intense, has become light, and the play, from being a serious comedy, with a flavour of the tragic, has become an elaborate farce, salted with a few coarse grains of gravity. It is probable, however, that if *Peril* were more serious, it would be much less adequately played.¹²⁸

La conclusión de su argumento es toda una defensa al teatro como arte independiente de todo estigma moral: “the only immorality I know on the stage is the production of an ill-made play”¹²⁹.

El resultado de tales manipulaciones era la producción de obras ciertamente aceptables para el censor y para un sector del público que decididamente asiste al teatro con el fin de demostrar su justa pertenencia y adhesión a la correcta “sociedad”, pero imposibles de representar y de disfrutar por parte de alguien con un mínimo sentido dramático. No sólo escritores de renombre como James, se hicieron eco de serias

¹²⁷ “The London Theatres, 1877”. In Henry James. *The Scenic Art. Op. Cit.* P. 108.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

amputaciones textuales y modificaciones que reformulaban una pieza completamente diferente. También las reseñas periodísticas más anónimas juzgaban la escasa calidad de estas adaptaciones, filtrando corrientes de opinión contrarias a las instituciones. A propósito de la versión al inglés de una comedia de éxito de Meilhac y Halévy, *La Petite Marquise*, adaptada al inglés por Sydney Grundy con el título *May and December*, repuesta en el Comedy Theatre en noviembre de 1890, el articulista teatral de *The Saturday Review* describía con detalle los deplorables efectos ejercidos por la censura. La obra, por su naturaleza satírico-cómica, se presenta de entrada como “a comedy totally insuitable for adaptation into English.(...) the clumsiness of *May and December* in comparison with the neatness of the French play goes far to prove that the task he undertook was an impossible one”¹³⁰. La pieza de Grundy deja de lado numerosos detalles que rigen las comedias de la pareja francesa, y que trascienden el humor y el ingenio lingüístico: el extraordinario conocimiento del hombre que demuestran en la caracterización de los personajes. Grundy por el contrario, ha sido incapaz de trasladar al inglés esa finura de percepción psicológica y “vainly striving to make *La Petite Marquise* suitable for representation, has destroyed the motives of the characters, and tinkered what was a singularly well-finished piece of workmanship. His fault is in attempting the impracticable”. Con todo, el autor de la reseña es justo con el adaptador, pues siendo sabedor de la calidad del dramaturgo inglés, los errores no pueden ser de su cosecha sino motivados por instancias superiores. La acusación, aunque velada bajo la crítica al adaptador, remite en realidad al *Examiner of Plays* que, “refused to License anything approaching to a close version of *La petite marquise*, and therein he exercised a wise discretion; but the necessity of diverging from the French to the extent that was absolutely unavoidable has so hampered the adaptor that he has been able to retain little or nothing of what was done with such skill and cunning by the French writers; and he should have left it alone.”¹³¹ En opinión del crítico, Grundy, conocedor del proceder habitual de la censura, no debería haber llevado a cabo una adaptación contraria a cualquier principio dramático. El resultado de su obstinación en

¹³⁰ *The Saturday Review*, 22 de noviembre 1890.

¹³¹ *Ibid.*

conjugación con la presencia en la sombra de la censura es una pieza desprovista de los destellos de genialidad del texto francés, y en la que “the strength of the original should have evaporated”¹³². Un rápido resumen de la obra permite vislumbrar la significativa distancia entre el original y la versión inglesa. El texto de Meilhac y Halévy pone en escena a un viejo marqués aburrido de su vida matrimonial: sabedor que para obtener la separación es la introducción en el hogar conyugal de una *cocotte*. Para ello, solicita consejo a un amigo suyo que le remitirá a un tercer personaje con el fin de informar al marqués sobre las posibilidades que su situación le ofrece. Con todo, éste no podrá acudir a su cita y enviará en su representación a su sirvienta, dando lugar al equívoco y a la persecución sexual. Muy diferente es sin embargo, la versión de Grundy, que pone en escena a Sir Archibald Ffolliott, el equivalente inglés del marqués, que recibe la visita de una amiga de su joven esposa, desatendiendo a la trama en el original y omitiendo cualquier tipo de relación entre ambos. De manera similar, la trama paralela que recorre la obra francesa, la infidelidad de la joven esposa del marqués, es disimulada en el texto de Grundy, enfatizando la castidad y virtud de la mujer casada. El resultado es una obra progresivamente alienada, que en el último acto no guarda similitud alguna con el original. En palabras del articulista del *Saturday Review*:

By the time the third act is reached the adaptor has strayed far from his authors, and there is a great deal of Mr. Grundy and a very little of MM. Meilhac and Halévy. The piece has grown into a farcical comedy of the familiar pattern, with a lady hidden behind the door, and brought in at the critical moment to disconcert everybody, especially sir Archibald Ffolliott. The new departure is ill devised; but the adaptor had incautiously placed himself in the position of being forced to write a third act, and he could not derive it from his original.

Cerramos este subíndice con una errónea y mediocre adaptación de Sydney Grundy por cuanto el fracaso de *May and December* supone un dato infrecuente en la carrera del adaptador y dramaturgo. Como veremos en el capítulo dedicado a los principales adaptadores ingleses enmarcados en la segunda mitad del siglo XIX, Grundy se erige en

¹³² *Ibid.*

tanto que uno de los principales innovadores y reformadores de la escena inglesa en la medida en que incorpora en sus obras un aprendizaje de contextualización y configuración de personajes dramáticos, resultado de sus múltiples lecturas y adaptaciones de obras francesas. El teatro francés sirve así de trampolín para el desarrollo de dramaturgias autóctonas personales, y el caldo de cultivo de éstas son las adaptaciones.

Raafat utiliza una metáfora muy ilustrativa del proceder creativo del adaptador del siglo XIX, utilizando como referente los estudios cinematográficos de Hollywood: “the nineteenth-century adaptors went about their business with the mechanical proficiency of a Hollywood film-studio; some of them borrowed plots like Lytton, others modified them to suit their audience like Pinero, Jones and Wilde.”¹³³ Esta observación resulta muy interesante en la medida en que permite diferenciar, *grosso modo*, dos tipos de adaptadores teatrales, que remiten a su vez a dos técnicas diferentes que derivarán en dramaturgias antagonistas. A diferencia de aquellos autores que se limitaban a traducir o a trasponer al inglés, añadiendo nimios cambios en el original, obras francesas –cuya labor no ha de dejar de ser reconocida, pues es gracias a estos que el teatro francés se introduce de una manera fiel en Gran Bretaña-, otra suerte de adaptadores perfila la obra meta abandonando tras de sí rastros de su subjetividad. La obra meta es resultado tanto del original, cuanto de su revisión del mismo. Es dentro de esta categoría que destaca la obra de Sydney Grundy, en la medida en que la trama de piezas anteriores sirve de base creadora para el dramaturgo-adaptador. El propio Grundy sostenía la regeneración del teatro inglés a través de figuras de talentosos dramaturgos como H.J. Byron, James Albery, Wills, Tom Taylor, F.C. Burnand o Gilbert, afirmando y reivindicando su tarea previa como adaptadores “it is no detracton from their originality that the majority of these gentlemen have been adapters also”¹³⁴. Wilde mismo, a pesar de no haberse empleado directamente a la adaptación de originales franceses para la escena londinense, será resultado de la asimilación de este proceso. No

¹³³ Z. M. Raafat. *The Influence of Scribe and Sardou upon English Dramatists in the 19th Century, with Special reference to Pinero, Jones and Wilde*. Op. Cit. P. 599.

¹³⁴ “The dearth of originality”. In *The Theatre*, August 1878- January 1879. P. 275.

obstante, en la segunda parte de nuestro estudio, analizaremos por qué el irlandés no puede ser tanto considerado un mero adaptador, y en qué sentido su obra ha de ser considerada “original”.

3.6. PRINCIPALES ADAPTADORES INGLESES, 1850-1900.

La importancia de los adaptadores ingleses con respecto a la influencia e inserción del teatro francés en Gran Bretaña no ha recibido la atención merecida por los estudiosos de la historia teatral del XIX inglés en la medida en que no existe bibliografía alguna que detalle el nombre de la mayoría de estos vectores de introducción de las dramaturgias francesas, ni el proceso de adaptación. Hemos de remitirnos para ello a las biografías de numerosos dramaturgos que, muy a menudo, para subsistir al principio de sus carreras, o con el fin de obtener unos pingües ingresos suplementarios, incurrieron en la adaptación de piezas francesas por encargo. En este sentido, la alusión al proceso adaptativo no recibe sino atención liminar por cuanto se considera una labor al margen de sus producciones dramáticas propias. Con todo, es nuestro objetivo aquí demostrar que la tarea del adaptador ha sido injustamente valorada, así como su figura –muy a menudo denostada por la crítica en la medida en que el montaje nativo resultado de la adaptación rara vez equiparaba el original francés. Creemos que el adaptador inglés del XIX constituye una pieza clave en la introducción del teatro francés en Gran Bretaña por cuanto se erige en tanto que filtro de las dramaturgias extranjeras, y como tal, la perspectiva que proporcione a la obra nueva, aún cuando sujeta a los designios de un censor, de un público, de unos actores, de un director, y de una sala determinados, es producto de la tensión entre su subjetividad creadora y el efecto perlocutivo buscado en los elementos antes citados que componen el hecho teatral. Así, la obra, tal y como analizaremos en el capítulo dedicado al estudio comparado de varias adaptaciones y sus originales, se convierte en la radiografía de una época subordinada a los dictámenes de una sala, de un censor, y de un público

determinado, por lo que la pieza francesa original, rara vez equivaldría a su homóloga británica. El adaptador es una pieza clave por lo tanto en la introducción del teatro francés pues ejerce de puente entre sendos países y sendas tradiciones dramáticas. Pero además, si su labor ha sido a menudo desdeñada e infravalorada por la crítica del momento, no ha sido sino por el error de cálculo de sus verdaderas posibilidades. Y es que el dramaturgo que previamente ha ejercido la labor de adaptador, o que compagina su tarea de creador “supuestamente original” con la de adaptador, posee el valor añadido tanto de haber asimilado las técnicas teatrales francesas –gracias a su constante relectura de las obras y posterior reescritura- que más adelante se impondrán en los escenarios londinenses, como de haberse ejercitado en la composición teatral, defecto a menudo achacado a los dramaturgos británicos en comparación con los franceses. Así el adaptador se ejercita, se entrena, refina su técnica mediante la elaboración de los textos ajenos, y se asimila al *crítico* –en el sentido más wildeano¹³⁵- por cuanto su futura obra nace del pulir las influencias anteriores. No es extraño por lo tanto, que los principales dramaturgos cuyas biografías son objeto de este análisis se hayan experimentado en la labor adaptativa, y por ende, menos aún que el *revival* del último cuarto de siglo se atribuya a autores que dominen con maestría las técnicas compositivas francesas.

Dado el anonimato que en numerosas ocasiones decidían mantener a causa, bien de excesivas similitudes con el original –revelando por lo tanto, su incapacidad creativa-, bien por el simple hecho de haber plagiado una obra por encargo o con el fin de obtener algún beneficio inmediato, establecer un listado de todos los adaptadores ingleses de piezas francesas no resulta tarea fácil. Menos aún si a esto añadimos la dificultad suplementaria del gran número de adaptadores cuyo nombre no deja rastro alguno en ni en las historias teatrales, ni en las memorias de actores o dramaturgos. Y es que la tarea del adaptador podía ser emprendida no sólo por cualquier autor novel sino, como hemos visto en nuestra explicitación de la condición económica del autor dramático del XIX inglés, por cualquier hombre de letras cultivado, conocedor del idioma que, ora por diversión, ora por ejercitarse en la composición dramática, adaptara,

¹³⁵ Cf. *The Critic As Artist*.

tradujera o plagiera un original francés de éxito al inglés que sin duda obtendría acogida favorable por parte del director de la sala. De ahí que nuestra selección responda a aquellos adaptadores que compaginaron, con mayor o menor éxito, su tarea con la dramaturgia “original”, convirtiéndose en los eslabones necesarios en la inserción del teatro francés en Gran Bretaña.

3.6.1. Wills y los clásicos británicos.

Entre aquellos menos recordados frente a Robertson, Grundy o Boucicault, y no por ello menos influyentes en el devenir del teatro inglés, constan los nombres de William Gorman Wills, J. Madison Morton, Benjamin Webster y John Baldwin Buckstone. Es interesante la referencia que del primero hace el matrimonio Kendal, según la biografía del matrimonio de actores realizada por T. Edgar Pemberton y ya aludida en páginas anteriores, a propósito de la necesidad de un montaje para el St. James's durante la temporada 1880-1881 –entonces bajo la dirección compartida de los Kendal junto a John Hare-, detallando la recurrencia a un clásico, el famoso melodrama náutico de Douglas Jerrold *Black-Ey'd Susan* (1829) rehabilitado y adaptado al momento de su reposición sobre los escenarios:

But would, they had to ask themselves, the play in its existing form, with its old-fashioned “front scenes” and its somewhat highly coloured dialogue, prove attractive to the West End audiences catered for at the St. James's? This seemed doubtful; but why should not Mr. W.G.Wills (then at the zenith of his fame) be asked to do for the Kendals and Douglas Jerrold what he had done with Lord Lytton for Henry Irving, and Oliver Goldsmith for John Hare? Why should he not from another classic produce a play that, while retaining all the main features of the original, would prove acceptable to modern West End audiences?¹³⁶

¹³⁶ T. Edgar Pemberton. *The Kendals, A Biography. Op. Cit.* P. 134.

Wills, aún dedicándose particularmente a la adaptación y rehabilitación de clásicos autóctonos, aúna las características observadas en resto de adaptadores de piezas francesas, combinando sus diferentes facetas como pintor-poeta-novelistas y dramaturgo, y trasponiendo todas estas habilidades en la reescritura de obras anteriores. A pesar de ser un desconocido por la crítica actual y de componer sus obras, como tantos otros dramaturgos victorianos, entre ellos Grundy o Boucicault, a una velocidad vertiginosa motivada por la urgencia económica –se definía a sí mismo como “a poor painter who writes for bread”¹³⁷–, el éxito obtenido a lo largo de las décadas de 1870 y 1880 por medio de la rehabilitación –término idóneo para nuestra empresa por cuanto connota no sólo un procedimiento de reescritura neutral, sino también la adaptación teleológica de la obra antigua hacia un receptor actual, aclimatando y renovando lo desfasado y sustituyéndolo por lo contemporáneo– de obras tan variadas en su formato y en su temática y posibilidades escénicas, ya sean novela o piezas teatrales, como *Jane Eyre*, *Charles I*, *Mary Queen of Scots* o *Black-Eyed Susan*, le convierten en el paradigma del adaptador que recoge una obra arcaica –James F. Stottlar lo califica de “bowdlerizer”¹³⁸– y la modifica para el auditorio del momento a partir de las innovaciones técnicas que proporcionan los adelantos escénicos. En palabras de Stottlar,

he either shared or was able to gauge accurately the tastes of the new audiences. In rehabilitating older material he seemed to know unerringly which elements in the originals to eliminate, which to alter, which to heighten; he also knew what to add, what tone or coloration to give the whole, and how best to take advantage of the new audiences in the techniques of staging.¹³⁹

La similitud de los procedimientos aplicados a las obras adaptadas establecían, por el denominador común que las definía, una suerte de fórmula basada en la omisión de los ingredientes tan al uso durante las décadas anteriores –y aún remanentes en las dramaturgias de numerosos autores–, a saber, la espectacularidad, el suspense, el humor

¹³⁷ In Freeman Wills. *W.G. Wills, Dramatist and Painter*. London. Longman. Green and Company. 1898. P. 75.

¹³⁸ James F. Stottlar. “A Victorian Stage Adapter at work: W.G. Wills “rehabilitates” the classics”. *Victorian Studies*. Vol. XVI. N°4. June 1973. P. 405.

¹³⁹ *Ibid.* P. 405.

simple, la artificialidad, la acción desenfadada, etc. optando en cambio por una mayor profundidad psicológica y el draconismo escénico. En opinión de Stottlar, refiriéndose a la adaptación de la novela de Oliver Goldsmith, *The Vicar of Wakefield*, titulada para las tablas *Olivia*, estrenada en el Court Theatre en marzo de 1878 con Ellen Terry entre el reparto femenino, en su paso previo a la condición de actriz principal del Lyceum años más tarde, dónde sería repuesta con un reparto encabezado por Henry Irving, Norman Forbes y la misma Ellen Terry en el papel femenino protagonista, la severidad efectista con que es reescrita la obra bien podría por inducción percibirse en el tratamiento aplicado al resto de sus piezas adaptadas, como es el caso de otra de sus obras, *Charles I*, estrenada en septiembre de 1872 con Henry Irving en el papel del monarca:

What Wills 'did' with Goldsmith, he pretty much 'did' with the rest of his sources: the restraint which characterized *Olivia* was the most prominent trademark of his rehabilitations. In spite of the fact that both the subject matter of *Charles the First* and the tradition of writing and staging history plays in the nineteenth century obviously allowed for them, Wills' play about this unhappy monarch contains no processions, no battles, no comic relief, no grand spectacles, no trial scene, no scaffold scene. It was the quietest play in years (...) In *Charles the First*, almost all of what the Victorian Theatre understood by 'action' takes place off the stage.¹⁴⁰

El éxito de Wills residió en saber aunar las peticiones del espectro de público en una sola obra, combinando los deseos de aquellos que esperaban encontrar un hálito cultural sobre el escenario –la profundidad psicológica de los personajes, a menudo criticada por su inexactitud, congregaba opiniones contrarias y resultaba desafiante por cuanto restauraba, en obras como *Charles I*, el debate político entre realistas y recalcitrantes seguidores del protectorado de Cromwell, en un momento en que toda alusión a la política estaba completamente prohibida sobre las tablas por el Lord Chamberlain– como con el efectismo del gallinero, al permitir la inserción de una sola escena de acción virulenta por obra, y abriendo una nueva vía compositiva que Robertson, entre otros seguirían en la década siguiente, y demostrando por el sutil desafío que suponían

¹⁴⁰ *Ibid.* P. 414.

sus obras, que “the tastes of the new audiences were rendering some of the old formulas obsolete”¹⁴¹.

3.6.2. Adaptadores menores: J. Madison Morton, Benjamin Webster, J. Balwin Buckstone.

Conviene, antes de analizar las carreras dramáticas de autores de mayor renombre como Robertson, Planché, Boucicault, Taylor o Grundy, revisar las dramaturgias de estos tres autores, J. Madison Morton, Benjamin Webster y J. Balwin Buckstone que, aunque centrados en un periodo que enmarca la mitad del siglo XIX, y a pesar de no gozar hoy de la importancia concedida a los otros cinco citados anteriormente, su papel en cuanto al número de obras francesas adaptadas o creadas a partir de técnicas compositivas francesas resulta esencial en el proceso de asimilación del teatro francés en Londres, en la medida en que representan los predecesores de aquellos que convertirían más tarde sus dramaturgias en el resultado del ejercicio adaptativo. Su condición de “menores” no es sino el resultado de su escasa repercusión en los manuales y en las biografías en comparación con los otros dramaturgos, pero dicha clasificación sería muy fácilmente rebatida habida cuenta del elevado número de obras adaptadas y escritas. De los tres, el hijo del dramaturgo Thomas Morton, J. Madison Morton (1811-1891) es sin duda el más prolífico autor de comedias ligeras y adaptaciones francesas. Comenzó su carrera con una pantomima estrenada en 1833 en el Adelphi, *Harlequin and Margery Daw; or, the Saucy Slut and the seesaw*, pero pronto se decantaría por las farsas en un acto principalmente adaptadas del francés, y que propulsarían las carreras actorales de los Keeleys y de J.B.Buckstone. Entre las principales obras destacan *Box and Cox* –titulada previamente *The Double-bed room*–, considerada el paradigma de la farsa inglesa de mediados de siglo y *Lend me Five Shillings* (1846), estrenada en el Haymarket durante la dirección de Ben Webster y

¹⁴¹ *Ibid.* P. 432.

repuesta en 1863 en el Princess's¹⁴². Entre sus adaptaciones del francés, destacan *The muleteer of Toledo; or, King, Queen and Knave*, estrenada en el Princess en 1855, *A Husband to Order* del francés *Un mariage sous l'empire*, representada en el Olympic en 1859, y la revisión de la adaptación al inglés realizada por su padre Thomas Morton de la primera obra de Scribe traducida y adaptada al inglés, *Une Visite à Bedlam* de título *A Roland for an Oliver* (1819), que fue repuesta para los escenarios del Drury Lane en mayo de 1837 bajo el mismo título.

Benjamin Webster (1792-1882) compaginó su actividad dramática con la interpretación actoral y la dirección del Haymarket entre 1837 y 1853. Procedente de una larga estirpe familiar de actores y músicos, comenzó su carrera como bailarín representando a Arlequín y Pantaleón en el Drury Lane y en diversos teatros de provincias, convirtiéndose más tarde en actor cómico, compartiendo las tablas del Olympic con la actriz francesa Madame Vestris. Durante los dieciséis años que estuvo al frente del Haymarket, montó las obras más notables del momento contratando a los mejores actores disponibles, y ejerciendo ocasionalmente él mismo algún papel de relevancia –destaca su adaptación para el teatro de la novela de Dickens, *The Cricket on the Hearth* (1846) en la que él dramaturgo y actor representaría con éxito a John Peerybingle. En 1844 se hizo cargo igualmente del Adelphi –de cuya dirección se encargaría hasta 1874–, compartiendo dicha función con Madame Céleste y el dramaturgo Dion Boucicault, con el que escribiría *The Fox and the Goose; or, the widow's husband* (1844) y *Don Caesar de Bazan*, del mismo año, a partir del francés de M. Dumanois y A.P. Dennery, esta última estrenada en el Adelphi en octubre de 1844.

¹⁴² Los listados de obras aportados por Wearing, Nycoll y de Mullin recuentan cerca de un centenar de piezas escritas originalmente, o adaptadas por el autor. Otras obras de interés, la mayoría adaptadas de anónimos franceses, son, por orden cronológico: *The Irish Tyger*, estrenada en el Haymarket 1846; *John Dobbs*, Strand, abril 1849 y repuesta en 1851 (Haymarket), 1852 (Olympic) y (Sadler's Wells) y 1857 (Grecian); *My Precious Betsy*, Adelphi, febrero 1850; *A Lad from the Country*, junio 1857 Olympic, septiembre 1881 (Adelphi); *Our French Lady's Maid*, mayo 1858, Adelphi; *A Regular Fix*, Olympic 1860, repuesta en 1862 (Haymarket), 1874 (Lyceum), 1878 (Globe) y Olympic (1860); *She would and he would not*, St. James's, septiembre 1862; *Pouter's Wedding*, St. James's, 1865; *If I had a thousand a year!*, Olympic, octubre de 1867; *Newington Butts*, St. James's, 1866; *One Good turn deserves another*, noviembre 1862, Princess's; *Master Jones's Birthday*, Princess's, agosto 1868; *Little Mother*, Royalty, abril 1870; *Killing Time*, Haymarket noviembre 1871; *Not if I know it*, Haymarket, Junio 1871.

Curiosamente esta misma pieza, *Don Caesar de Bazan*, fue adaptada simultáneamente en otro teatro de renombre londinense, lo que evidencia la competencia entre las salas y también las filtraciones entre las propias compañías. La adaptación corrió a cargo de Gilbert à Beckett y Mark Lemon, y el montaje del Princess's corrió mejor suerte que la versión de Boucicault y Webster por cuanto fue repuesta en enero de 1849 en el Haymarket, y años más tarde, en febrero de 1861 en el mismo teatro con un reparto encabezado por el actor Charles Fechter en el papel de Don José. Uno de los mayores éxitos interpretativos tendría lugar en 1852, precisamente de manera conjunta tanto en el Adelphi y en el Haymarket, sendas salas donde Webster encarnó el personaje de Triplet en la famosa comedia de Charles Reade y Tom Taylor *Masks and Faces; or, Before and Behind the Curtain*¹⁴³. Destacan entre sus adaptaciones y obras propias el gusto por la farsa y la comedia, a pesar de su preferencia hacia otras opciones dramáticas en la representación. Entre las principales adaptaciones señalamos por orden cronológico *The Roused Lion*, comedia en dos actos a partir del francés de Bayard & Jaime, *Le Réveil du Lion*, estrenada en el Haymarket en diciembre de 1847, en la que el propio Webster encarnaba al personaje de Fonblanche; *Giralda; or, the Miller's Wife*, drama en tres actos, adaptación de una obra de Scribe y estrenada en el Haymarket en septiembre de 1850¹⁴⁴; *Belphegor the Mountebank; or, the pride of Birth*, drama adaptado del original de A.P. D'ennery y M. Fourier de título *Le Pallasse*, representado en el Adelphi en 1851¹⁴⁵; *The Fast Family*, comedia en cuatro actos adaptada del

¹⁴³ El éxito de la obra queda patente en las continuas reposiciones en diferentes salas londinenses: *Masks and Faces* se repuso en el Olympic en agosto de 1859 y abril de 1869 con Webster encarnando el mismo personaje que en 1853; en el Prince of Wales en octubre de 1875 bajo la dirección e interpretación del matrimonio Bancroft, y con un reparto compuesto además por Charles Coghlan y Ellen Terry; en febrero de 1881 en el Haymarket nuevamente con los Bancroft, Arthur Cecil, y Henry Kemble en los papeles principales; en febrero de 1885, también en el Haymarket, y finalmente, en este mismo teatro en octubre de 1889, bajo dirección de los Bancroft, acompañados de Herbert Beerbohm Tree y Johnston Forbes Robertson.

¹⁴⁴ En septiembre del mismo año la obra fue representada en el Olympic bajo otro título muy similar, *Giralda; or, the Invisible Husband*, como resultado de la adaptación de Scribe realizada por Welstead; cinco años después, el original de Scribe seguía en boga y fue nuevamente adaptado por George Conquest para el Grecian, con el título *Giralda; or, who is my husband?*.

¹⁴⁵ La obra fue adaptada en diferentes ocasiones durante la década de 1850, por John Courtney para el Surrey, en enero de 1851; Thimas Higgin y T.H.Lacy para el Victoria, en enero de 1851, ambas con el título modificado, *Belphegor; or, the mountebank and his wife*, del mismo original francés de D'Ennery y M. Fournier. De todas las adaptaciones inglesas, la traducción de Charles Webb para el Sadler Wells

original de Sardou, *La Famille Benoiton* para el Adelphi, estrenada en mayo de 1866; y finalmente, tres obras estrenadas en el Olympic: *The Grasshopper*, drama en tres actos a partir de la novela de Georges Sand, estrenado en agosto de 1867; *The woman of the people*, drama en cuatro actos traducido del francés de Dennery y Julien Maillan, montado en agosto de 1878 y *A Thirst of Gold*, título inglés del original de Dennery y Ferdinand Dugué representado por la primera vez en junio de 1885.

El sucesor de Webster en el Haymarket fue John Baldwin Buckstone (1802-1879), también actor a la par que dramaturgo especializado en farsas. Como actor, sus primeros pasos tuvieron lugar en el famoso melodrama *The Dog of Montargis* de William Barrymore. Durante su gestión del Haymarket, muchos de los montajes puestos en escena fueron obras propias, siendo las más famosas *Married Life* (1834), *Single Life* (1839), *The Green Bushes; or, a Hundred Years Ago* (1845) y *Flowers of the Forest* (1847). Entre sus principales adaptaciones francesas destacamos *Brother Tom; or, my Dear Relations*, estrenada en el Haymarket en octubre de 1839; *The Foundlings*, también para la misma sala, en junio de 1852 y *Josephine; or, the fortune of war*, del original de Donizetti *La Fille du régiment*, para el Haymarket en marzo de 1844. La longevidad de los tres autores es comparable al elevado número de piezas compuestas o adaptadas –en torno a las cuatrocientas– de gran éxito tanto en los escenarios británicos como norteamericanos. Basculan entre los polos de la farsa y del melodrama, y a pesar de que ninguno de sus nombres ha trascendido, los listados de obras representadas durante el reinado de Victoria I, no podemos obviar su repercusión en el público del XIX. En palabras de Thorndyke, “These many thousand night entertainments aroused sighs by their sentiment and sobs by their pathos, but they kept the playhouses forever ringing with laughter. (...) How readily and how continuously the Victorians laughed. I dare say these pieces might still be amusing on the stage; but in print, those that survive do not disclose a wide perspective of fun.”¹⁴⁶

estrenada en abril de 1856 fue la más representada, siendo trasladada al Lyceum en el mismo año, y repuesta en el Sadler’s Wells diez años después.

¹⁴⁶ Ashley H. Thorndyke. *Op. Cit.* P. 539.

3.6.3. Adaptadores mayores:

3.6.3.1. Planché y la *extravaganza*

James Robinson Planché (1796-1880) constituye uno de los principales vectores de introducción del teatro francés en Gran Bretaña durante las tres primeras décadas del siglo XIX por cuanto su vínculo con el país vecino no sólo se limitó a su tarea como adaptador, sino por los innumerables contactos que estableció con los profesionales del teatro en París, a partir de sus frecuentes visitas a la capital, que le permitieron conocer personalmente el estado de la cuestión en los principales escenarios franceses y sobre todo, de la mano de los más brillantes actores y dramaturgos, a diferencia de numerosos adaptadores resignados a llevar a cabo su labor a partir de material extraído de segunda mano. En Gran Bretaña popularizó los géneros populares cómicos franceses denominados –a pesar de su notable similitud-, *revues*, *extravaganzas* y *burlesques*, mejorando notablemente su composición aún con el riesgo de alterar en algunos casos el mensaje original, pero siempre contando con el apoyo sistemático de los directores de las salas que veían en ese flujo constante de obras francesas la marca de la novedad y una garantía de éxito, tras haber constatado su recepción favorable entre el público parisino. Destacan entre sus primeras obras la adaptación libre de la *comédie-vaudeville* de Scribe y Melesville, *Le Vampire* (1820), estrenada bajo el título *The Vampire; or, The Bride of the Isles*. Esta primera pieza evidencia ya los cambios sustanciales con respecto al original motivados menos por la labor creativa del adaptador que por las exigencias del director de la sala. Como constatábamos en el capítulo anterior, el principal problema que se planteaba en la obra era la inadecuación contextual entre el espacio en el que la leyenda vampírica tenía lugar –originalmente en Hungría- y el nuevo marco impuesto por el director del teatro –Escocia- donde tal superstición carecía de seguimiento popular, pero facilitaba su montaje debido a la reducción de gastos que

implicaba dada la existencia en la sala de un vestuario y un escenario idóneos para dicho espacio. El resultado de la pieza fue el trasvase de una *comédie-vaudeville* a una *extravaganza* melodramática que, aún manteniendo el orden de las escenas preestablecido por Scribe, acentuaba el goticismo del original a través de un excesivo efectismo, y una puesta en escena más elaborada. La obra, como veíamos más arriba, fue un éxito.

El conocimiento exhaustivo de James Robinson Planché de los escenarios parisinos es resultado de sus reiteradas visitas a la capital francesa, donde entabló profunda amistad con eminentes figuras de la profesión. Entre los actores y dramaturgos de mayor renombre con los que entabló una amistad que le llevó a inaugurar la moda de realizar intercambios de actores entre las dos capitales, destacan la famosa actriz de melodramas Madame Dorval, el actor trágico Talma, Madame Vestris y el autor dramático Eugène Scribe, del que adaptó numerosos *comédies-vaudevilles*. Entre ellos, destacamos *The Love Charm*, estrenada en el Drury Lane el 6 de noviembre de 1831 a partir del original *Le Philtre*; y tres obras adaptadas durante la temporada de 1833-1834 para el Drury Lane y el Olympic, *Gustavus III; or, the Masked Ball*, adaptación del original de Scribe del mismo título; *The Loan of a Lover* –adaptación de *L’amant prêté; ou, Zoé-* y *Secret Service*, que le reportaron un éxito notable –debido en parte a la actuación de la actriz francesa Madame Vestris- como adaptador e instaurando definitivamente el nombre de Scribe entre el público inglés. Según sus propias palabras: “The reception of *Gustavus III*, was (...) all I could desire. It was ‘a hit –a palpable hit’, and *Secret Service* at Drury Lane, admirably illustrated by Farren, and *The Loan of a Lover* at the Olympic, brought me up again ‘with a wet sail’. The latter piece which is a standing dish to this day, was certainly, most perfectly acted by Madame Vestris and dear old Robert Keeley”¹⁴⁷. Si *The Loan of a Lover* se mantiene dentro de las líneas de una simple traducción al inglés, cuya mayor dificultad radica en la trasposición de los *airs* y canciones a la otra lengua, el éxito de *Gustavus III* evidencia una mayor aplicación en la labor dramaturgica. Planché profundiza en el contexto histórico de la

¹⁴⁷ James Robinson Planché. *Op. Cit.* Vol. I. P.212.

pieza desgranando a partir de él la psicología de los personajes, potenciando las escenas de mayor dramatismo y recortando –condensando- la obra en dos actos a partir de la omisión de elementos circunstanciales como los personajes secundarios de escasa repercusión para con la trama central. La acción queda así agilizada para el espectador, que en algunos casos observa reminiscencias de un Macbeth. *The Loan of a Lover* inauguró la moda de las *comédies-vaudevilles* mientras que *Gustavus III* introdujo y puso en boga en los escenarios londinenses la “grand Opera” à la Scribe.

3.6.3.2. La adaptación como sistema: Dion Boucicault.

Dion Boucicault (1820-) pertenece a la estirpe de dramaturgos adaptadores – junto a Madison Morton y Tom Robertson- que, a diferencia de Planché, Douglas Jerrold, Bulwer-Lytton, Mark Lemon o Sheridan Knowles, tuvo que depender únicamente de su pluma para subsistir dada la ausencia de un salario regular procedente del desempeño de otra actividad laboral (Planché trabajaba en una oficina gubernamental, Bulwer-Lytton era arrendatario de numerosas propiedades, Tom Taylor compaginaba su tarea como dramaturgo con la de profesor, Mark Lemon poseía un local de ocio, y Douglas Jerrold colaboraba fielmente en la revista *Punch*). De ahí que tras estrenar con éxito tan sólo una obra, *London Assurance*, el 4 de marzo de 1841 en el Covent Garden, optó por la adaptación sistemática de farsas y melodramas franceses como fuente de ingresos más fiable. Conviene recordar en este sentido el testimonio emitido por el propio adaptador justificando el giro dramático adoptado hacia la adaptación al inglés de originales parisinos en función de las retribuciones económicas que éstos le proporcionaban, y que más tarde le inducirían a emprender la reforma del sistema retributivo del autor dramático:

The usual price received by Sheridan Knowles, Bulwer and Talfourd at that time for their plays was £500. I was a beginner in 1841, and received for my comedy, *London Assurance*, £300. For that amount the manager bought the privilege of playing the work

for his season. Three years later I offered a new play to a principal London theatre. The manager offered me £100 for it. In reply to my objection to the smallness of the sum he remarked, 'I can go to Paris and select a first-class comedy; having seen it performed I feel certain of its effect. To get this comedy translated will cost me £25. Why should I give £300 or £500 for your comedy, of the success of which I cannot feel so assured?' The argument was unanswerable and the result inevitable. I sold a work for £100 that took me six months' hard work to compose, and accepted a commission to translate three French plays at £50 apiece. This work afforded me child's play for a fortnight. Thus the English dramatist of that day was obliged either to relinquish the stage altogether or become a French copyist.¹⁴⁸

La endeblez de los pagos por obras originales en comparación con los elevados precios de las adaptaciones francesas ya ha sido discutida en otro momento de este estudio. Boucicault constituye uno de los pocos adaptadores que reconoció su tarea como adaptador sistemático del francés abiertamente, justificando su elección a raíz de la motivación económica. La urgencia financiera prima sobre la elaboración artística en el adaptador cuyo único sustento es la pieza representada y desestima el calificativo de *philistine*¹⁴⁹ atribuido por la crítica a la par que confirmó su popularidad entre el público. En palabras de Walsh Townsend, "a modern writer for the stage can never be a Carlyle; he can never be content to live on his conscience and a plate of oatmeal. To be clever always, and only occasionally to be true –that is the inevitable fate of the man who writes for the stage alone."¹⁵⁰ Sus inicios en la adaptación fueron llevados a cabo con ayuda de otros dos autores y directores teatrales, Charles Matthews y Benjamin Webster, pero el vínculo se rompió al constatar que la reescritura de una pieza en grupo diezmaba los beneficios, por lo que optó por asistir personalmente a los montajes

¹⁴⁸ Dion Boucicault. "The Decline of the Drama". *North American Review*, CXXV. 1847. P. 243.

¹⁴⁹ Walsh Townsend. *The Career of Dion Boucicault*. New York. The Dunlap Society. 1915. P. 38. Según el crítico, el autor sacrificó su arte por el éxito, a pesar de instaurar con ello el sistema retributivo que hoy conocemos: "Boucicault flung conscience and literary ambition overboard in order to become possessed of money and success. From the very first he showed a remarkable facility for appreciating what was best in others. The one character of Jesse Rural had proved him a master in the art of lifelike portraiture. But he ceased to be a creator, and was content to develop and improve the latent possibilities in the works of native bunglers and foreign adepts. He was not a petty plagiarist; he did not lust for the fruits of other men's husbandry; he did not semakingly pick the pocket of another man's reputation. Such degrading meanness belong to the shysters of Grub Street. Boucicault was a literary swell; he was noble, magnanimous, splendid." *Op. Cit.* P. 39.

¹⁵⁰ *Ibid.* P.38.

parisinos y trasladar las obras a contextos ingleses, alentado por la flexibilidad legal que rodeaba los derechos del autor a mediados del XIX. En diciembre de 1844 tuvo lugar su primera visita a París con el fin de conseguir originales para traducir o adaptar, y el resultado fue una docena de obras escritas para el Haymarket y el Adelphi, entonces bajo la dirección de Benjamin Webster, y la obtención en 1850 del puesto de escritor por encargo para el Princess's, a cargo de Charles Kean, que le reportó el éxito –tanto como actor protagonista como director de la sala– de los montajes de *The Corsican Brothers*, estrenada el 24 de febrero de 1852 en el Princess's a partir de su adaptación del original de Dumas *père* reelaborado por E.P. Grangé y Xavier de Montépin titulado *Les Frères Corses*, y *Louis XI*, éste último estrenado el 13 de enero de 1855 también en el Princess's, a partir del texto de Casimir Delavigne de mismo título. Kean visitó París con el fin de impregnarse igualmente de los métodos interpretativos utilizados por los actores franceses Ligier y Fechter escenificados en sendas obras, y más tarde sería Henry Irving quien interpretaría sendos roles con igual fortuna, aunque como afirma Walsh Townsend, siempre bajo el influjo de la declamación francesa.

Los incesantes viajes a París, donde residió entre 1844 y 1848 estableciéndose, primero en Meurice y más tarde en uno de los barrios más de moda de la capital francesa, le permitieron no sólo extraer las obras que más tarde adaptaría y constituirían su principal fuente de ingresos, sino también el aprendizaje y la asimilación de las técnicas de composición y de puesta en escena francesas que posteriormente traspondría a los escenarios londinenses. De ahí que muchos críticos hayan percibido en sus composiciones, a pesar de su constante deseo de satisfacer a los críticos y a los directores de las salas para las que escribía, una carpintería teatral infalible fundada en el perfecto conocimiento de los deseos de su público más que en la construcción original. Su filosofía compositiva se asemeja a la teoría wildeana del crítico como artista, por cuanto la depuración y refinamiento de argumentos exquisitos de piezas anteriores son el paso previo a la impresión de la subjetividad creadora del artista nuevo. En palabras del propio Boucicault, “I am an Emperor and take what I think best for Art, whether it be a story from a book, a play from the French, an actor from a rival

company»¹⁵¹. La apropiación del autor exigía una reelaboración personal que acuñara la marca del reescritor, permitiendo así el ejercicio de su dramaturgia:

He levied on this writer or that. He took a lease of Scott and Dumas *père* for a certain season. He treated these authors precisely as people treat a house which they rent furnished, 'the family having left for Europe'. He put a new plate with a new name on the door, shifted the furniture from one room to another, turned the conservatory into a billiard-room. Thus the house for the time being became his own, in spirit if not in truth. And in Boucicault's case the landlord always remained abroad. He would disembowel one author and reconstitute another. The process was not only laborious but required skill. Boucicault worked at this sort of production with unceasing energy. For the architectural labors of authorship he showed little inclination; but in the way of carpenter's work and upholstering he was colossal. He found it paid best.¹⁵²

Los argumentos de sus obras no son, por lo tanto, objeto alguno de su invención sino de su reelaboración a partir de novelas o piezas francesas o inglesas. Algunos títulos de sus piezas son reveladores. Su pericia técnica, tanto para con el género cómico¹⁵³ como con el dramático, le permitía transformar con idéntico éxito la pieza de E. L. Brisbarre y Eugène Nus, *Les Pauvres de Paris* en *The Poor of New York*, para más tarde reescribirla bajo el título *The Poor of Liverpool* hasta alcanzar su forma definitiva bajo el título *The Streets of London*. A pesar de utilizar siempre argumentos ajenos, su conocimiento tanto del gusto del espectador como del oficio teatral y de las posibilidades escénicas de las salas le convierten en uno de los adaptadores más influyentes en la generación de autores que reactivarán el supuestamente adormecido teatro inglés del XIX, amén de reconstruir e implantar un nuevo sistema retributivo que paradójicamente favorecería al autor dramático frente a la piratería constante de los adaptadores. Así lo considera James L. Smith al decir

¹⁵¹ Citado por Walsh. *Op. Cit.* P. 39.

¹⁵² *Ibid.* P. 40.

¹⁵³ Krause afirma su impresionante habilidad para desgranar los elementos cómicos de una obra y trasponerlos al inglés: As Boucicault had illustrated in his early plays, he already had an impressive if not outstanding awareness of how to exploit the make of comedy. Krause, David. (Editor). *The Dolmen Boucicault. With an essay by the Editor on The Theatre of Dion Boucicault, and the complete authentic texts of Boucicault's three Irish plays. The colleen bawn or the brides of Garryowen; Arrah na pogue or the Wicklow Wedding; The Shaughraun.* Dublin. The Dolmen Press. 1964. P. 20.

Dion Boucicault was a witty, selfish, and deceitful charmer, an unfaithful husband and a loyal friend, a profligate spendthrift and a tireless workaholic. Only a handful of his plays endure-there were over 150 of them- but his early comedies influenced Wilde and his Irish melodramas Shaw, Synge and O'Casey. His theatrical reforms were influential too. He popularised the *matinée*, experimented with fire-proof scenery, and sent out touring productions which would eventually replace local 'stock' companies. Bancroft and Jefferson confessed their debt to his meticulous direction. By influencing the reform of American copyright law and initiating royalty payments for the dramatist, he made the stage a more attractive proposition for Pinero, Jones and the Society playwrights who displaced him.¹⁵⁴

Thorndyke afirma que Boucicault “dramatized anything and everything”¹⁵⁵, y buena prueba de ello es la variedad tanto en la cantidad de piezas, en la temática de los originales, como en las obras meta resultado de sus adaptaciones, sin olvidar las reformas que propulsó en el estatus del autor dramático inglés. Su papel es destacable, por lo tanto, desde el punto de vista de la introducción del teatro francés en Gran Bretaña, y en lo concerniente a la consolidación y reconocimiento del dramaturgo en un contexto de anarquía legal.

3.6.3.3. Taylor y el Olympic.

Si Boucicault o Madison Morton hubieron de vivir exclusivamente de la puesta en escena de las obras traducidas y adaptadas, Tom Taylor (1817-1880) representa el extremo absolutamente contrario, y no por ello menos fructífero. Taylor, además de ejercer la docencia en Cambridge, desempeñó igualmente el ejercicio fiscal, junto al periodismo –fue además editor de la revista *Punch* entre 1874 y 1880, fecha de su muerte-, amén de ocupar un cargo de alto funcionario en la administración y de escribir

¹⁵⁴ James L. Smith. Introducción a *London Assurance*. London. Adma & Charles. 1984. P. xiv.

¹⁵⁵ Ashley H. Thorndyke. *Op. Cit.* P.520.

varias biografías. Todos estos oficios no le impidieron escribir no menos de setenta obras en el transcurso de 35 años y de ser consciente de las dificultades y debilidades del teatro inglés de su época¹⁵⁶, así como proponer ciertas medidas para su regeneración a partir de los modelos franceses que conocía a la perfección. El bastión que sirvió de laboratorio para el desarrollo de una fórmula propia fue el Olympic, sala para la que Taylor estuvo contratado como dramaturgo durante una época (1853-1860) que cubre el inicio de las modificaciones escénicas y dramáticas que derivarán en la renovación de los arquetipos dramáticos clásicos, y en la que pudo ejercitarse en la construcción de tramas y personajes fundados en los modelos de Scribe —a pesar de no reconocer nunca los títulos originales de sus adaptaciones— además de anticipar las tesis sociales de un Dumas *filis* o de un Augier que más tarde inspirarían a Pinero y a Jones. En palabras de Tolles, “the house was of prime importance in the nineteenth-century English drama. It served as a laboratory in which British playwrights, by adaptation and imitation, learned the French technique of molding dramatic material”¹⁵⁷, y en este sentido, el crítico lo considera el sucesor del dramaturgo francés en los escenarios ingleses, pues “of all the Olympic dramatists of the period Tom Taylor best understood the workings of the Scribe method and was the most adept at putting them into practice”¹⁵⁸.

Durante su contrato con el Olympic como dramaturgo oficial del teatro —cargo que compartió con otros dos autores que, como él, popularizarían la *well-made play* en los escenarios ingleses, John Oxenford y Horace Wigan—, Taylor escribió toda una serie de obras, bien adaptadas, bien derivadas de los esquemas típicos de la *pièce bien-faite* de Scribe, hasta el punto que identificaron cualquier estreno de la sala con la técnica francesa. Fundada como es sabido en una exposición, un *qui pro quo*, una *scène à faire*, una peripecia y un *dénouement* ordenados bajo un estricto *numérotage*, “‘Olympic drama’ as the term was then understood, meant a drama adapted from or modeled after a

¹⁵⁶ Es importante señalar su tratado escénico *The Theatre in England. Some of its Shortcomings and Possibilities* (London. British and Colonial Publishing Company, Ltd. 1871.) por cuanto representa un ejemplo del compromiso del dramaturgo con su tiempo y su oficio, así como una propuesta de mejora y recuperación del esplendor dramático del pasado.

¹⁵⁷ Winton Tolles. *Op. Cit.* P. 16.

¹⁵⁸ *Ibid.* P. 23.

well-made play”¹⁵⁹, casi siempre escenificado por dos actores de moda, Frederick Robson y Mrs. Stirling, y proporcionando un entretenimiento más sofisticado que los melodramas del Adelphi y más grave que las piezas ligeras montadas en el Lyceum.

Las adaptaciones de Taylor siguen el régimen de la anglización sistemática de personajes y situaciones hasta el punto de reescribir la obra con tintes suficientemente autóctonos como para ser considerada una obra propiamente inglesa. Incluso el crítico teatral Henry Morley, reputado por la mordacidad de sus juicios e interpretaciones, supo reconocer la valía de la obra de Taylor en relación a una adaptación del francés puesta en escena en dos teatros diferentes simultáneamente, a partir de la versión de dos adaptadores del original de Madame Girardin, *Une Femme qui Déteste son Mari*. La pieza fue estrenada en enero de 1857 en el Haymarket con el título *A Wicked Wife* con Miss Reynolds en el papel femenino principal, a partir de la versión de J. Courtney, y posteriormente adaptada por Taylor para el Olympic como *A Sheep in Wolf's Clothing* y protagonizada por Mrs. Stirling. La adaptación evidencia sólo en el título el enriquecimiento del argumento francés por parte de Taylor a pesar de la pérdida de algunos de los elementos originales, y plantea la diferencia esencial entre traducción y adaptación. En palabras de Morley,

Madame Girardin's drama, *Une Femme qui Déteste son Mari* has appeared this week at two of the London theatres, and is to appear at yet another¹⁶⁰. At the Haymarket it is given nearly as the author wrote it, with only such touches as belong of necessity to a clever stage –translation, and is called *A wicked Wife*. At The Olympic, Mr. Tom Taylor has adapted it, changing the scene from France to England, and the title of the adaptation is *A Sheep in wolf's clothing*; each version has its own merits (...) Both are most effective and successful. In the adaptation a great point was necessarily lost. The royalist husband whom the wife is concealing from the vengeance of the revolutionary tribunal, while affecting to be a hard hearted republican, accepting the addresses of the friend of Robespierre, must need be considered dead when the story is transferred to English soil. Easy divorce was not possible at any period of English history, and yet this topic yields

¹⁵⁹ *Ibid.* P. 114.

¹⁶⁰ La obra a la que se refiere Morley tiene por título *Angel or Devil*, adaptada por J. Stirling Coyne y estrenada en el Lyceum en marzo de 1857.

some of the best points in the original drama. Mr. Tom Taylor, being compelled to give up this part of the story and to substitute weaker machinery, has taken pains to add one or two striking situations of his own intention to Madame Girardin's plot; thus there is on the whole, perhaps, as much effective matter in the English adaptation as in the original. A happier instance of the skilful transfer of a story from one period and country to another, and of adaptation from the French in the best sense of the phrase, than the *Sheep in Wolf's Clothing*, I have seldom seen.¹⁶¹

La crítica de Morley es extensiva a todas las adaptaciones de Taylor¹⁶². El adaptador toma los personajes, las situaciones y los procedimientos dramáticos del original insertando numerosas alteraciones que ajusten la pieza nueva a su público británico y sobre todo, a la censura. A pesar de que las sustanciales modificaciones en el contexto situacional –la obra de Girardin transcurre durante los años siguientes a la Revolución francesa conocidos como *La Terreur*, mientras que la versión de Taylor data de 1685, y en el francés el personaje que representa al villano trata de convencer a la heroína para que obtenga el divorcio (hecho impensable en la fecha en la que se enmarca la pieza de Taylor, que sustituye el divorcio por un conflicto de intereses), aludiendo a la legitimidad de los hijos-, el adaptador inglés se las ingenia para reestructurar la trama de manera atractiva para el público insertando notas de humor ausentes en el texto de origen, a partir de la caracterización de sendos sirvientes extraídos de la campiña inglesa cuyo habla dialectal resulta familiar para el público a la par que cómico.

Como vemos, la anglización es un requisito imprescindible. La localización espacial parisina deja paso a la capital inglesa o al *countryside*, por lo que los personajes

¹⁶¹ Henry Morley. *Op. Cit.* Pp. 137 y 141.

¹⁶² Aunque no es menos cierto que el adaptador no siempre llevó a cabo su labor de manera brillante. En *A Christmas Dinner*, estrenada en marzo de 1860 en el Olympic a partir del *vaudeville* francés *Je Dîne chez ma Mère*, el adaptador traslada la acción de París a Londres y pretende recrear el sabor autóctono por medio de los dos actores principales, Mrs. Stirling y Horace Wigan. La opinión de Morley fue, sin embargo, poco favorable: “Mr. Tom Taylor's adaptation of a French sentimental comic sketch into the Christmas dinner gives an opportunity to Mrs Stirling for some capital acting, to Horace Wigan for a clever make-up as Hogarth, and to Mrs Emden for one of her studiest and pleasantest sketches of maid servants. But although the appeal seems to be throughout to the English home feeling, the expression of it is still somewhat foreign to its sentiment, and it does not altogether come home to the audience. What little applause the piece receives is earned, and is indeed less than is earned, by Mrs Stirling”. Henry Morley. *Op. Cit.* P. 251.

utilizan dialectos vernaculares o urbanos –principalmente *cockney*- proporcionando color a la escena además de *gags* cómicos resultantes de las expresiones idiomáticas utilizadas por los personajes, a la par que suprime del original toda referencia sexual limítrofe en lo censurable con el fin de obtener la aprobación del Lord Chamberlain. En *To Oblige Benson*, comedia adaptada del francés de Eugène Morau y Alfred Delacour, *Un Service à Blanchard*, para el Olympic en marzo de 1854¹⁶³, Taylor sustituye el marcado tono sexual de algunos diálogos así como las referencias explícitas a la infidelidad, e imprime el sentido de culpabilidad en la conciencia del personaje infiel. Como afirma Tolles, una mayor fidelidad para con el texto francés habría garantizado un mayor éxito de la pieza en salas como el Criterion o en *music halls* como el Philharmonic, pero el original era demasiado arriesgado para el público y la censura de mediados de siglo, y Taylor supo percibir y enmendar tal riesgo, aún con el resultado de transformar la *comédie-vaudeville* original en una simple *comedieta*.

El siguiente ejemplo marcará todavía más el refinamiento argumental del que eran objeto las tramas originales francesas a manos de Taylor. El 12 de mayo de 1856 el Olympic estrenaba una adaptación para el teatro de la novela de Charles Bernard, *La Peine du Talion*, titulada en inglés *Retribution*. Se trata de un melodrama en el que el villano, el conde Prinli, no sólo pretende vengarse de su enemigo, Oscar de Beaupré, simplemente dándole muerte, sino que además pretende seducir a su esposa Clarisse añadiendo así a su venganza un matiz connotativo de la conquista sexual. En el duelo final entre ambos, el texto francés muestra cómo el conde, tras haber sido incapaz de seducir a la esposa de su rival, se regocija durante los últimos instantes de vida de éste fingiendo una relación amorosa con Clarisse. Como es evidente, la dureza de la escena francesa difícilmente iba a ser traspuesta en un escenario inglés sin previamente ser suavizada a manos del adaptador. Taylor sustituye la perfidia de la venganza del conde ante su víctima agonizante introduciendo el matiz del arrepentimiento que, a pesar de casar mal con la psicología del personaje desarrollada durante toda la obra, se ajusta más a la moral del público, y ofrece una catarsis final. Así, en *Retribution*, el conde, en

¹⁶³ Cf. Winton Tolles. *Op. Cit.* Pp.124-127.

lugar de fingir haber mantenido un idilio con la mujer del agonizante Beaupré, reivindica la honestidad y fidelidad de su esposa, salvaguardando la moral de ésta y el tono de la pieza. Con todo, a pesar de la modificación argumental de la obra, ésta fue un fracaso para los escenarios a pesar de contar con un buen reparto encabezado por Alfred Wigan como el conde Prinli, Miss Herbert en el papel de Clarisse, y George Vining en el de Oscar de Beaupré. En palabras del crítico del *Athenaeum*, la pieza se ajustaba mal a los paradigmas de moral de la época: “Retribution (...) deals with phases of feeling repulsive at once from their immorality and want of beauty. We more than doubt the judgement of selecting such an argument for the English stage”¹⁶⁴.

La anglización, la inserción de personajes cómicos autóctonos y la supresión de elementos *risqués* para un público y una censura todavía poco acostumbrada a la subversión de los argumentos franceses, constituyen los pilares básicos de la metodología adaptativa de Taylor, igualmente observable en su primera composición original, *Plot and Passion*, estrenada en el Olympic en octubre de 1853, en la que según Winton Tolles representa “the first full-length play in which he consciously imitated the technique of Scribe.”¹⁶⁵ Las fuentes francesas de sus obras resultan imprescindibles en todas sus adaptaciones. Desde la temprana *A Trip to Kissingen* -adaptación libre del *vaudeville* de Scribe, *La Frontière de Savoie*, realizada a partir de la traducción de Planché, *A Peculiar Position*, estrenada en el Lyceum en 1844, y que más tarde reescribirá desde una perspectiva mucho más marcada con tintes sociales Arthur Wing Pinero dándole el título de *In Chancery*-, hasta *The Hidden Hand* -basada en la comedia de Adolphe Dennery y Charles Edmond titulada *L'Aieule*, estrenada en el Olympic el 2 de noviembre de 1864-, pasando por numerosas piezas de enorme éxito que le mantuvieron en los escenarios durante cuarenta años, como son *To Oblige Benson* -a partir de *Un Service à Blanchard*, de Eugène Moreau y Alfred Delacour para el Olympic, estrenada en marzo de 1854 y repuesta sucesivamente con éxito en diferentes teatros hasta 1884-; *Still waters run deep*, adaptación de *Le Gendre*, de Bernard, para la

¹⁶⁴ *The Athenaeum*, 17 de mayo de 1856.

¹⁶⁵ Winton Tolles. *Op. Cit.* P. 118.

misma sala, representada por primera vez en mayo de 1855 y repuesta también con no menos éxito en Sadler Wells (1859), Adelphi (1860), St. James's (1862 y 1880), Haymarket (1863), Globe (1873) y Criterion (1890); *The Ticket-of-Leave Man*, estrenada en el Olympic el 27 de mayo de 1863 a partir de la pieza de Edouard Brisbarre y Eugène Nus, *Léonard*, que representa su obra de mayor éxito, repuesta sucesivamente en el Marylebone (1866), Sadler's Wells (1868), Holborn (1873), Adelphi (1879) y Astley's (1881). Probablemente la maestría de Taylor no residiera tanto en su creatividad artística cuanto en su psicología del espectador, por cuanto sabía poner en escena aquellos elementos deseados por el público para asistir a la representación, en un momento en que el habitual del teatro exigía entretenimiento – tanto cómico como trágico- a la par que realista y sofisticado en su construcción dramática. Thorndyke enfatiza su capacidad para discernir el interés del receptor – principalmente por medio de piezas diseñadas para actores en boga- comparándolo con la habilidad técnica de Boucicault que, si bien era con creces superior, Taylor “was a skilful theatrical artificer who knew how to please a public that demanded thwarted villainy and happy virtue in every play above the level of farce or burlesque.”¹⁶⁶ Su interés reside además en la amplia gama de textos franceses adaptados, desde Scribe hasta Balzac, que le convierten en uno de los mayores conocedores de la potencialidad dramática de la literatura francesa, tal y como demostró no sólo para el Olympic, sino también para el Adelphi, el Queen's o el Lyceum, y a través de sus numerosas colaboraciones con otros autores como Charles Reade –en *The Ladies Battle; or, un duel d'amour*, a partir del *vaudeville* de Scribe y Légouvé, *Bataille de Dames*, estrenado en marzo de 1851 en el Olympic, y que Robertson también adaptaría más tarde con el mismo título para el Court Theatre en marzo de 1879; y *Masks and Faces; or, behind the Curtain*, adaptación para el teatro de la novela original escrita por Reade sobre la actriz cómica del siglo XVIII, Peg Woffington, y que posee, como afirma Raafat¹⁶⁷, numerosas similitudes con la *comédie-vaudeville* de Scribe, *Adrienne Lecouvreur*, con

¹⁶⁶ Ashley H. Thorndyke. *Op. Cit.* P. 525.

¹⁶⁷ Z.M.Raafat. *The Influence of Scribe and Sardou upon English Dramatists in the 19th Century, with Special reference to Pinero, Jones and Wilde.* *Op. Cit.* P.594.

la que también Wilde mantendrá ciertos paralelismos, como veremos en el análisis de su primera comedia de sociedad, *Lady Windermere's Fan*.

Entre las numerosas adaptaciones de Taylor, aquellas citadas más arriba constituyen el eje fundamental de su dramaturgia anticipando las claves técnicas extraídas de los autores franceses que los adaptadores siguientes desarrollarán con mayor destreza para un público a su vez metamorfoseado y exigente de una nueva moralidad. Winton Tolles es rotundo afirmando la importancia capital de Taylor en la evolución del teatro inglés en relación con su regeneración a finales de siglo, comparando la obra maestra del adaptador, *Still Waters Run Deep*, con *The Second Mrs. Tanqueray*, pieza clave en la dramaturgia de una de las grandes plumas de la última década del XIX, Arthur Wing Pinero :

It is not only as popular entertainments of the day, however, that Taylor's Olympic pieces possess significance. Their deft plot construction and their experimental realism influenced the future of English drama. Through these plays the technique of writing popular drama divorced from the absurdities of melodrama and farce passed to the generation of playwrights headed by Pinero and Jones. Before their advent as effective dramatists Robertson had introduced improved characterization and more natural dialogue and Ibsen had made realistic drama a form of art as well as of entertainment; but during the fifties the plays of the Olympic were among the first to lay the foundations for the modern English theatre by introducing the technique which enabled playwrights to construct an interesting drama of the contemporary scene. This technique had yet to be improved by practice, to free itself from the shackles of the French stage, and to be applied seriously to important themes; but until it had been popularised on the English stage such improvements were unlikely. In the initiation of the movement represented by the mid-century productions of the Olympic no playwright exerted a greater influence than Tom Taylor. The difference between *Still Waters Run Deep* and *The Second Mrs. Tanqueray* is, after all, not so much in the basic selection and treatment of dramatic material, as it is in the technique of plotting, characterization and style.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Winton Tolles. *Op. Cit.* P. 148.

3.6.3.4.T. W. Robertson y los Bancroft.

Indudablemente las habilidades para con la composición dramática proceden, en el caso de Thomas William Robertson (1829-1871), del linaje teatral en el que se hallaba inmerso desde su nacimiento –fue hijo de actor y él mismo actor durante su infancia-, y de su paso a través de todos los estadios que componen el hecho teatral –actor, diseñador de escenarios, productor, director, dramaturgo y, como tantos otros autores incapaces de sobrevivir a partir de los beneficios aportados por las obras originales, adaptador de piezas francesas. En palabras de Savin, “Robertson himself was caught up in it. He, too, was forced to adapt and translate (...) He learned to capitalize on the fashion”¹⁶⁹. A pesar de que sus adaptaciones cubren un amplio espectro de autores franceses –desde Melesville hasta Augier, pasando por Scribe, Beauvoir, Dennery y Clement-, Robertson asimila la técnica de la *pièce bien-faite* a partir del punto en que el continuador de Scribe, Victorien Sardou, la retoma. De ahí que sus mayores éxitos resulten de las adaptaciones de originales del francés –los Bancroft, en sus memorias, destacan la admiración de Robertson por Sardou, como demuestra el hecho de que a menudo asistiera en compañía del matrimonio de actores a la representación original parisina de las obras que más tarde adaptaría¹⁷⁰-, focalizando la trama en uno de los componentes estructurales de la pieza, sometiendo el resto de los elementos a éste, e introduciendo matices de realismo social –tanto en la temática como en la puesta en escena, principalmente a partir de los montajes de los Bancroft. Tras unas primeras adaptaciones de piezas ligeras de escasa calidad dramática¹⁷¹, *The Ladies Battle* constituye su primer éxito, basada en *La Bataille de Dames* de Scribe, y que desde su estreno el 18 de noviembre de 1851 en el Haymarket habría de ser

¹⁶⁹ Maynard Sarvin. *William Robertson. His Plays and Stagecraft*. Providence. Brown University Studies. 1950. P. 6.

¹⁷⁰ Bancroft, Marie Effie, Lady; Bancroft, Sir Squire. *The Bancrofts. Recollections of Sixty Years*. Thomas Nelson and Sons. London. 1911. P. 138

¹⁷¹ *The Chevalier de St. George*, basada en el original de Duveyrier (pseudónimo de Melesville) y Roger de Beauvoir del mismo título, representada en el Princess en mayo 1845; y *Noémie*, estrenada en la misma sala en abril del año siguiente con el título *Ernestine*, y en 1855 como *Clarisse or the Foster Sister* en el St. James's, y *Foster Sisters* en el Grecian.

representada paralelamente con la versión que de la misma obra realizó seis meses antes para el Olympic Charles Reade en compañía de Taylor. El éxito de su versión de Scribe precedió numerosas adaptaciones para los más prestigiosos teatros londinenses –*The Clockmakers' Hat*, basada en *Le Chapeau d'un Horloger* de Madame Emile de Girardin, representada en el Adelphi el 7 de marzo de 1855; *The Star of the North*, a partir de *L'Étoile du Nord* de Scribe, para el Sadler's Wells, en marzo del mismo año; *David Garrick*, adaptación al inglés de una pieza francesa, *Sullivan*, estrenada en el Haymarket en 1864, cuya representación en el St. James a manos de actores franceses motivó su rápida adaptación por parte de Robertson¹⁷²-, aunque su consagración definitiva vendría de la mano de las puestas en escena de los actores más en boga del momento que, además, introducirían en su representación elementos realistas propuestos por el adaptador. *Home*, adaptación de *L'Aventurière*, de Emile Augier, para el actor Edward Askew Sothorn, estrenada en el Haymarket en enero de 1869, constituye un buen ejemplo. Su éxito se mantuvo aún después de la muerte de Robertson a través del montaje para el St. James's en septiembre de 1881 a cargo de John Hare y los Kendal, que trataron de reproducir exactamente la interpretación de los franceses Régnier y Madame Plessy en el montaje original de 1848 en la Comédie Française, e incluso, como relatan los Bancroft en sus memorias, tuvo lugar una representación íntegramente en francés “when nearly all the parts were taken by English actors, including Mr. Beerbohm Tree and Miss Geneviève Ward, the only exception being M. Marius”¹⁷³. Además de una soberbia interpretación, los cambios efectuados en el original por el adaptador surtieron efecto entre el público de Londres:

On the framework of the original Robertson superimposed the techniques on display at Tottenham Road. Lucy Derrison, a counterpart of the gamin roles undertaken by Marie Wilton, possesses a resourcefulness and verve unsuspected in the French. Robertson

¹⁷² Robertson, en su prefacio a la edición de la obra, razona las circunstancias que le llevaron a emprender la adaptación: “Having seen the drama of Sullivan acted by a company of French comedians, at the St. James's Theatre, I was struck by the compactness of its story and dramatic effect. Its moral was good and wholesome, and the piece was entirely free from that objectionable element, which, though acceptable to a French audience, is, happily, the exact reverse with an English one” in *David Garrick, a Love Story*. (1865) *Preface*. Pp. vi-vii. Citado por Z.M.Raafat. *The Influence of Scribe and Sardou upon English Dramatists in the 19th Century, with Special reference to Pinero, Jones and Wilde*. P. 611.

¹⁷³ Squire and Marie Effie Bancroft. *On and Off the Stage*. *Op. Cit.* P. 304.

furnishes a love interest for the prodigal son, and the two engage in a shy flirtation. The love scene between Alfred Dorrison and Dora (...) is poured from the same teapot doing service at the Prince of Wales's, though to suit the taste of the Haymarket, Robertson uses a stronger brew. Replacing the subtleties he was trusting his audiences at the smaller house on Tottenham Road to catch, he strives for broader comic effects.¹⁷⁴

Home ejemplifica el éxito de Robertson como adaptador para compañías de renombre londinenses. Las piezas escritas para el Prince of Wales's durante el último tercio de siglo, bajo la dirección de los Bancroft, le permitieron llevar a cabo la introducción de un nuevo estilo declamativo adaptado al realismo que progresivamente iba imponiéndose sobre los escenarios. Tanto obras propias como *Society* (1865), *Ours* (1866), *Caste* (1867), *Play* (1868), *A Breach of Promise* (1869), *M.P* (1870) o *Birth* (1870), cuanto adaptaciones –*School* (1869) basada en el original de Roderich Benedix, *Aschenbrödel*, y *Progress*, a partir del original de Sardou, *Les Ganaches*¹⁷⁵, representada por primera vez en el Globe Theatre el 18 septiembre de 1869- le avalan como uno de los vectores del *bon sens* de finales de siglo. Si bien críticos como Meisel o el mismo Shaw le consideran uno de los introductores del realismo sobre la escena, que servirá de punto de partida para autores posteriores como Pinero o Jones, y aún habiendo adaptado algunas obras de Augier, sus piezas no plantean ningún debate moral, limitándose por el contrario a la esfera de la sentimentalidad doméstica, sin caer en los hiperbólicos excesos del melodrama, pero sí presentando el amor como antídoto virtuoso contra la desgracia a través del realismo escénico. En palabras de Thorndyke, el objetivo de las comedias de Robertson “becomes somewhat confined and regulated. It does not aspire to the unrestricted fields of entertainment or instruction, it seeks merely to provide a pleasant and quiet evening. The limit of its aspiration is geniality.”¹⁷⁶ Si bien la temática de sus obras no presentaba ningún rasgo radicalmente reformista que no fuera la “accumulation of incident and satire more interesting and more poignant than

¹⁷⁴ M. Savin. *Op. Cit.* Pp. 52-53.

¹⁷⁵ Hart afirma que el argumento de *Les Ganaches* es el resultado de la combinación de dos piezas anteriores de Sandeau –*Madame de Seiglière*- y de Légouvé –*Par Droit de Conquête*. John Hart. *Op. Cit.* P. 363.

¹⁷⁶ Asley H. Thorndyke. *Op. Cit.* P. 536.

might be found in all the sensational dramas of the last half century”¹⁷⁷, la revolución dramática emprendida por el adaptador es originaria de su conocimiento del espacio físico de la sala adquirido durante sus años de formación como carpintero, pintor y diseñador de escenarios, y reside en la puesta en escena de sus obras y en el modo de actuar de los actores. Así, durante el último tercio de siglo, los principales teatros londinenses que ponen en escena sus obras asisten a una nueva concepción de la representación. Shaw describía esta revolución en 1896 insistiendo en el nuevo sentido de ilusión escénica tan distante de los hiperbólicos excesos del melodrama:

I need not to tell over again the story of the late eclipse of the stagey drama during the quarter-century beginning with the success of Robertson who, by changing the costume and the form of dialogue, and taking the Du Mauriesque, or garden party, plane, introduced a style of execution which effectually broke the tradition of stagey acting, and has left us at the present moment with a rising generation of actors who do not know their business¹⁷⁸.

La tendencia hacia el realismo implícita en las obras de Robertson no es interpretada en términos favorables por el irlandés por cuanto reduce la interpretación a una mera conversación, reduciendo en consecuencia la dramaticidad de las obras. Con todo, la

¹⁷⁷ *Ibid.* P. 535.

¹⁷⁸ G. B. Shaw. *Our Theatres in the Nineties. Op. Cit.* Vol. II 237. Meisel justifica el argumento de Shaw a partir de la supresión del movimiento dramático a cambio de la imposición de un teatro de la palabra artificial que, más que debatir cuestiones morales arriesgadas, pretende imponer una nueva estética vacía, carente de toda argumentación lógica, aunque sí encadenada de manera conveniente entre los personajes de modo que el espectador asista a una ilusión de una conversación profunda. Meisel afirma en este sentido “The line of Robertson was traceable, Shaw felt, not only in a progressive freedom from exaggeration and from the conventions of wit and rhetoric but also in a method of disguising pure conventionality by an increase in superficial naturalness. For England the theatre with which Roberston became identified was revolutionary in nothing so much as its idea of dramatic ensemble, and Roberston wrote ensemble acting into his plays in such a way as to make grandly rhetorical drama impossible. Characteristic of his dialogue is the conversation composed of short, linked speeches, each speaker picking up the thread from the one before. Also characteristic is the scene with two independent (though perhaps amusingly related) dialogues in progress on stage at once. In *Caste*, Roberston’s most notable play, Sam and Polly (the comic couple) quarrel, while George persuades Esther (the sentimental heroine) to marry him. The superb counterpointing of the two conversations gives the scene the warmth of sentimental comedy without compromising the serious sentimental characters. Here and elsewhere, it also gives an effect of business, movement, and keeps audience, actors and stage from settling into the earnest, static, more profound concentration of rhetorical drama.” Martin Meisel. *Shaw and the Nineteenth-Century Theater*. Princeton, New Jersey. Princeton University Press. London. London University Press. 1963. Pp. 73-74.

supresión de la artificialidad, entendida por Archer –traductor de Ibsen al inglés e introductor del autor noruego en los escenarios londinenses- como síntoma inevitable del progreso en el arte dramático¹⁷⁹- repercutiría en la composición dramática de los principales autores del revival de la última década del XIX, Pinero y Jones. A propósito de una obra de éste último, el crítico inglés escribía, “As we listen to the dialogue we cannot but be conscious that we have got utterly away both from the convention of wit and the convention of rhetoric- from the whole exaggerative and falsifying apparatus, in short, that had come down to our own time from the days when drama was a rite of hero-worship or a propitiation of the deities, the daimons, of corn and wine.”¹⁸⁰ El Prince of Wales’s, bajo la dirección de los Bancroft, se convirtió en el centro de pruebas de este nuevo modo de hacer teatro, desembocando en las reformas físicas de la sala ya explicadas en capítulos anteriores, con el fin de convertir el espacio físico teatral en espacio físico de la representación, e introducir aún más al espectador en la acción, tendencia que se extendería al resto de los teatros londinenses con excepción del Lyceum de Irving, anclado en los paradigmas de principios de siglo a través de montajes exclusivos de Shakespeare y melodramas clásicos. Las minuciosas didascalias de sus obras y su propia experiencia como director escénico contribuyeron para que Robertson iniciara una interpretación de la sala como parte integrante de la puesta en escena:

Robertson himself was a careful director, and he made the most of his tiny stage, rehearsed thoroughly, wrote nearly as long stage directions as Bernard Shaw, and planned every exit and entrance and every grouping of persons as part of the picture (...) He made good use of his intimate acquaintance with the theatre and with French comedy. No earlier writer had employed so intelligently the resources of stage, costume and acting to mirror and reinforce some of the phases of sentiment and humour in modern life.¹⁸¹

¹⁷⁹ La cita de Archer es muy significativa y concuerda con los presupuestos que se afianzarán sobre las tablas a partir de Ibsen: “that elimination of exaggerative and rhetorical conventions which was the predestinate line of progress” (*The Old Drama and the New. An essay in re-valuation*. London. William Heinemann. 1925. P. 228.) que desembocaría en “the ultimate evolution of a form of drama which shall soberly and simply reproduce the everyday aspects of modern life”. In William Archer. *About the Theatre. Op. Cit.* P. 19.

¹⁸⁰ Martin Meisel. *Shaw and the Nineteenth-Century Theater. Op. Cit.* P. 302.

¹⁸¹ Ashley H. Thorndyke. *Op. Cit.* P. 538.

3.6.3.5 James Albery: la farsa y el *vaudeville* en Londres.

James Albery (1838-1889) fue el sucesor inmediato de Robertson durante las décadas de los 70 y de los 80, y como éste, inició su carrera componiendo melodramas sociales, entre los que destacan su primer éxito, *The Two Roses*, estrenado en el Vaudeville Theatre en junio de 1870, obra que nueve años más tarde permitiría a Irving cosechar uno de sus primeros grandes éxitos sobre las tablas del Lyceum. Incapaz de reproducir un melodrama de calidad semejante a través de las diversas piezas que compuso ejercitándose en diversos géneros, desde la *extravaganza* hasta la farsa, Albery dio un giro a su dramaturgia optando por la traducción y la adaptación de obras teatrales francesas, dos actividades mucho más rentables económicamente.

Albery representa un hito en la tradición adaptativa del XIX inglés por la sensacional revisión para los escenarios ingleses del original francés de Maurice Hennequin y Alfred Delacour, *Les Dominos Roses* (1876), representada bajo el título *The Pink Dominos*, estrenada en el Criterion en marzo de 1877, que ejercería de ejemplo paradigmático de la farsa inglesa durante los siguientes veinte años. La obra ya había cosechado una crítica favorable tanto en París como en Nueva York, donde fue representada a partir de la versión llevada a cabo por Dion Boucicault titulada *Forbidden Fruit* (1876). La adaptación de Albery no fue acogida con menor éxito, representándose consecutivamente en 555 ocasiones, y convirtiéndose así en la farsa británica de mayor vida escénica. Una de las posibles razones aducidas para justificar el rotundo éxito de la pieza es, como afirma Jeffrey H. Huberman, la integración, por primera vez en una farsa adaptada al inglés, de los componentes más arriesgados presentes en el francés, para con el público británico. Un rápido análisis de la trama explicita esta argumentación. *Les Dominos Roses* pone en escena dos matrimonios cuyos maridos planean un encuentro secreto con dos mujeres en un restaurante parisino

de dudosa reputación, provisto con diferentes reservados para preservar la intimidad de los comensales. La acción se inicia a partir del momento en que sendas esposas aparecen por sorpresa en el restaurante, desencadenando una sucesiva búsqueda y huida de los personajes a través de las numerosas puertas que conducen a los reservados. Finalmente, ambas parejas se reconcilian en sus hogares, aún a sabiendas de las infidelidades maritales cometidas. La trama se estructura en torno a los procedimientos más básicos del *vaudeville-à-tiroir*, esto es, el obligado encuentro fortuito de personajes inesperados antagonistas que inicia una persecución frenética entre los personajes, insertados en un espacio hermético representativo de la cerrazón y enclaustramiento de sus deseos dentro del código social aceptado unánimamente como correcto – procedimiento que a finales de siglo perfeccionará y llevará hasta su mayor grado de pericia técnica Georges Feydeau en obras como *Un Fil à la Patte* (1894), *l'Hôtel du Libre Échange* (1894), o *La Puce à l'Oreille* (1897), entre sus principales vodeviles. La versión inglesa de Albery, si bien no es tan arriesgada como la francesa, apunta ciertos detalles picantes muy del gusto para el público del último cuarto de siglo, a diferencia de los virtuosos auditorios de mediados del XIX. Se mantiene la trama inicial de los dos maridos potencialmente infieles, sólo que se inserta una variante que salvaguarda la moral del matrimonio, pues las dos mujeres previstas para el encuentro secreto no son sino sus esposas que pretenden comprobar la fidelidad de sus maridos. La revelación de la identidad de los dos personajes femeninos da fin a las sospechas de inmoralidad, pues la infidelidad no se consuma, independientemente de la intencionalidad de los maridos ingleses. A pesar de cerrarse con un final respetuoso del decoro, la simple sugerencia de actitudes desviadas de la norma supuso un éxito entre el público, por cuanto de subversión social yacía en esa potencialidad implícita en el comportamiento de los dos hombres, y de radical novedad para con las obras anteriores. Como sostiene Huberman, “thus, it was the suspicion, the implication, and the momentary temptation of improperly risqué behavior –which had not been seen in British humorous drama since the Restoration- that titillated the Victorian theatregoers; in the preceding mid-century period of vaudeville adaptation, not even a suggestion of impropriety was

acceptable”¹⁸². La moral del público, aún siendo más tolerante que en décadas anteriores, exigía el respeto de las claves sociales dominantes, esto es, la unidad del matrimonio burgués. Para ello, la ilusión de continuidad, la prevalecencia de la mentira social es un requisito imprescindible. De ahí el perdón de las esposas –perdón que más tarde otorgará igualmente Wilde a sus personajes femeninos con un subversivo sabor agridulce- que implica el restablecimiento del *status quo* inicial, tal y como el parlamento de una de ellas, Lady Maggie, sugiere como conclusión a la peripecia: “Do you remember the legend of the Priest entering the temple and finding a little ass seated by the god and afterwards out of respect to the deity the priest always entered blindfolded. This is why you must worship at the shrine of your husband’s virtue! Deliberately blindfold yourself and then you will not see the ugly beast...let this be your first lesson: follow my example and don’t ask. I will save your husband a fib.”¹⁸³

Las múltiples críticas que *the Pink Dominos* provocó tanto a favor como en contra revelan el profundo impacto que sobre el público ejerció la adaptación y confirman la renovación de la farsa británica más tradicional a partir de la inserción de paradigmas de estilo franceses más desafiantes de la moral tradicional, pero mucho más cercanos al público. Las críticas vertidas resultan igualmente interesantes por cuanto omiten los detalles más comprometidos bajo un velo de superficialidad y buen gusto que focaliza la interpretación y la construcción de la pieza prioritariamente a su temática *risquée*. Así, el crítico del *Illustrated Sporting and Dramatic News* subrayaba el éxito de la adaptación “due to the cleverness of its construction, the humour of its dialogue, and the excellent manner in which it is played”¹⁸⁴, mientras que Shaw denostaba el contenido de la pieza obviando la radical novedad que suponía para los escenarios ingleses y destacaba la actuación de los actores, afirmando “*Pink Dominos* is memorable not for itself, but for the performance of Wyndham and Clarke”¹⁸⁵. Incluso

¹⁸² J. Huberman. *Op. Cit.* Pp. 42-43.

¹⁸³ James Albery. *The Pink Dominos*. In *The Dramatic Works of James Albery*. Wyndham Albery (Ed.). London. Peter Davies. 1939. Vol. II. P. 274.

¹⁸⁴ The *Illustrated Sporting and Dramatic News*, 21 de abril de 1877. in Wyndham Albery. *Op. Cit.* Vol. II. P. 208.

¹⁸⁵ G.B.Shaw. *Our Theatres in the Nineties*. *Op. Cit.* Vol.II. P.120.

el anónimo crítico teatral de *The Theatre* aludía a la moral de la pieza que afirmaba quedar a salvo a pesar de las múltiples tentaciones de inmoralidad que despuntaban a lo largo de la obra, presentando la adaptación de Albery como “a capital instance of successful adaptation. In some respects, indeed, it is better than the original. The last act is a model of construction...If not exactly childlike in innocence, the intrigue in *The Pink Dominos* has at least, no absolute wickedness”¹⁸⁶. Siguiendo con esta línea, el crítico teatral William Archer no podía dejar de subrayar la excelente composición de la obra, afirmando, “it is certainly the cleverest play of its kind the English stage has ever seen (...) The first act and the third are masterpieces of comedy-of-intrigue. The French plot is extremely ingenious and the English dialogue is just what light-comedy dialogue should be. There is not a strained point in it, scarcely a word-play. Every speech develops the plot, not a line is thrown away. (...) In point of ability the piece entirely deserved its phenomenal success.”¹⁸⁷ Con todo, Archer apuntaba hacia los posibles riesgos que para con la censura podía entrañar la obra, planteando el dilema teatral británico recogido a lo largo de todo este trabajo: ¿Hasta qué punto moralidad y arte están ligados sobre la escena?. Archer resolvía la cuestión a favor del segundo, si bien reconocía, en un ejemplo de contradicción personal, la definición del teatro inglés como un género destinado categóricamente a “la familia”:

Did its humour compensate for its immorality? That is the question; or rather, to put it more generally, can humour, on the stage, ever compensate for immorality? If there is any meaning at all in *The Pink Dominos*, it is a shallow and vulgar sneer at conjugal faith and ordinary honesty of speech and conduct between man and wife. A play which should seriously satirize the institution of marriage as at present understood, would be at once tabooed by the Lord Chamberlain. Not so *The Pink Dominos*, which does not attack the principle of marriage, but flippantly and cynically derides and desecrates its practice. Which of these two courses is the more immoral? The former, says the Lord Chamberlain, and he is in an authority from whom there is no appeal. It may be urged, however, that such an inquiry is beside the question, and that *The Pink Dominos* need have no more moral or immoral meaning for us than a story of Bocaccio or a comedy of Macchiavelli.

¹⁸⁶ *The Theatre*, 4 de abril de 1877.

¹⁸⁷ William Archer. *About the Theatre. Op. Cit.* Pp. 74-75.

The argument is a questionable one, seeing the characters speak our language, wear our dress, are in every way calculated to excite vivid personal sympathy or antipathy. (...) I salve my conscience with it when I see and enjoy *The Pink Dominos* or a work of its type. But I would no more take ladies to see it than I would choose the *Decameron* for family reading; and the stage in England is and must be a family institution.¹⁸⁸

El éxito de *Pink Dominos* llevó a Albery a seguir adaptando piezas francesas para los escenarios londinenses. Destaca *The Crisis*, adaptación del drama de Augier, *Les Fourchambault*, estrenado en el Haymarket en diciembre de 1878, que sin duda influenció a Wilde en la composición de su segunda comedia de sociedad, *A Woman of No Importance*; *Duty*, del francés de Sardou *Les Bourgeois de Pont Arcy*, representada en el Prince of Wales's en diciembre de 1879; *Little Miss Muffet*, basada en la farsa francesa de Alfred Hennequin, *La Femme à Papa*, para el Criterion, en septiembre de 1882; *Featherbrain*, comedia en tres actos adaptada del original de Théodore Barrière y M. Gouinet, *Tête de Linotte*, estrenada en la misma sala que la anterior en junio de 1884, y por último, la comedia *Welcome Little Stranger*, también representada en el Criterion, en agosto de 1890, basada en la pieza de Crisafulli y Bernard, *Le Petit Ludovic*.

3.6.3.6. Un nuevo estilo adaptativo: Sydney Grundy.

Sydney Grundy (1848-1914) encabeza la lista de autores que, al compaginar la tarea de adaptadores con la de dramaturgos, vuelcan su capacidad compositiva original en la reescritura de los textos franceses, anticipando las fórmulas que hará propias Wilde, aunque sin llegar al nivel de profundidad, elaboración, trascendencia y riesgo del irlandés. A pesar de ser criticado por dos de los más eminentes críticos teatrales de la última década del XIX, William Archer y George Bernard Shaw, a raíz de su excesiva dependencia de las tramas originales ajenas, su obra se desgaja de la producción de los

¹⁸⁸ *Ibid.* Pp. 75-76.

adaptadores anteriores por cuanto de creación personal hay en ella. Los argumentos proferidos por Shaw ilustran a la perfección la metodología compositiva de Grundy, analizada con detenimiento en otro capítulo de este trabajo¹⁸⁹. Si Archer diagnosticaba una excesiva subordinación a los textos franceses en un autor que creía capaz de crear obras propias independientes, Shaw lo consideró un dramaturgo “writing a play round a “situation”, instead of developing a situation into a play”¹⁹⁰. Su filosofía compositiva es absolutamente libre, y se articula en torno a una situación inicial idéntica al original a partir de la cual construye una pieza absolutamente diferente pero que se ajusta a la moral del original. Shaw acierta por lo tanto en su crítica, por cuanto la libertad de Grundy –en la línea de Wilde- es más creativa que adaptativa, sin llegar por ello a plantear problemas cruciales ni a subvertir la moral del público. Grundy razona las claves de su dramaturgia en el prefacio a la obra de Archer, *The Theatrical World of 1897*, asimilando, como años antes había hecho Wilde en sus escritos estéticos reunidos *The Critic as Artist*¹⁹¹, el papel del crítico –esto es, aquél que adapta y reformula argumentos ajenos- al del artista original:

Adaptation is an art in its way, and it has even some compensations. The adaptor has the opportunity of selecting his material from well-seasoned timber. He needs only pick the best of a bundle. What does it matter to art who writes the play? One man, or two, or twenty? The play's the thing....Art is cosmopolitan, and one good adaptation is worth a score of indifferent originals (...) Adaptation was the only resource. I am happy to say that in every such case the desired result was achieved; but it is by one's successes that one is labelled, and again I was 'only a translator'.¹⁹²

La alteración total del sentido primero es debida a una concepción subjetiva del edificio dramático, metáfora que ilustra perfectamente su visión de la pieza teatral, y que exige una modificación absoluta del conjunto a partir de la revisión de una sola parte de su estructura. Grundy insiste en la construcción por cuanto entiende la obra como una

¹⁸⁹ Vid. 3.9.5. *La Adaptación como Mejora del Original: A Pair of Spectacles*, de Sydney Grundy.

¹⁹⁰ G. B. Shaw. *Our Theatres in the Nineties*. Op. Cit. Vol. I. P. 72.

¹⁹¹ Vid. Capítulo 4. *Estética de la Crítica como Principio Creativo*.

¹⁹² William Archer. *The Theatrical World, 1893-1897*. Vol. V. *The Theatrical World, 1897*. Op. Cit. P. xvii.

sucesión encadenada de acontecimientos, similar al *numérotage* de Scribe. No en vano, el dramaturgo siempre alabó la “exquisite symmetry of his [Scribe] construction”¹⁹³, definiéndolo como el punto de referencia para la dramaturgia británica en un momento en que “both authors and critics seem to have lost sight of construction, in England, in the present day”¹⁹⁴. La construcción requiere un mecanismo preciso interdependiente entre sus partes, creando así una obra sinónimo de sistema estructural. Todo ha de tener un sentido en la obra pues la primacía reside en su conjunto. En palabras de Grundy, aludiendo y reivindicando las obras de Scribe:

It is, as Mr. Simpson, laments, too much the fashion to look down upon Scribe as an ingenious but somewhat antiquated author –a lion in his day, no doubt- but now a very dead lion indeed, and not to be compared with the living jolly dogs of the Palais Royal. Before Scribe is relegated to the limbo of the ‘classics’, it would be well for us to learn the lesson of his work. Construction is the most important element in playwriting, and it is natural that it should be at least understood. In some quarters there is almost a disposition to pooh-pooh it; and even when where its importance is recognized in the abstract, it does not always receive its due share of attention. (...) To any student of his work, the secret of his monotonous success is clear. He allows nothing to divert his attention and he does not allow himself to divert the attention of his audience for one moment from his story. He had a hand in more than four hundred plays. I don’t pretend to have read all of them, but judging those which I have not read by those which I have, I make bold to say that, in the whole four hundreds, there are not four hundred lines which have not a distinct bearing upon the fable which he is narrating (...) So much is obvious to the attentive reader of Scribe’s plays; but it is only the adaptor who pulls one of them to pieces, for the purpose of constructing a new and original play out of the component parts, who is able fully to appreciate the art of his marvellous workman. Woe betide the rash man who takes a single entrance in vain, who makes light of the most (apparently) trifling exit, who ventures to despise the slightest incident! If he removes one brick, he must reconstruct the entire edifice.¹⁹⁵

¹⁹³ Z. M. Raafat. *The Influence of Scribe and Sardou upon English Dramatists in the 19th Century, with Special reference to Pinero, Jones and Wilde*. P. 627.

¹⁹⁴ *The Theatre*, 1 de abril de 1881.

¹⁹⁵ *Ibid.*

Esta sistematización de los componentes dramáticos, el sentido de estructura perfecta y mecánica que se percibe en su obra, tan propia del *vaudeville à la Feydeau*, obliga a la crítica a ver en Grundy un absoluto descendiente de los postulados de la *pièce bien-faite* francesa, un “prophet of the well-made play. His is the play in which every joke, every situation, every morsel of comic relief, every piece of furniture, has its mathematically-appointed place.”¹⁹⁶.

Sus adaptaciones son un éxito en la medida en que presentan un absoluta autonomía para con el texto original, que no subordina la pieza adaptada al texto anterior, sino que posee un sentido dramático propio que reivindica su originalidad. De este modo, el aserto de William Archer destacando calidad de la adaptación de Buchanan de una obra de Georges Ohnet, *Le Maître de Forges*, para el Globe Theatre, titulada *Lady Clare*, y que en su versión inglesa resultaba “better than the French piece afterwards translated for the St. James’s in so far that it did not presuppose a knowledge of the novel”¹⁹⁷, bien podría aplicarse a las adaptaciones teatrales de Grundy. A pesar de considerarse un simple traductor, Grundy inicia una nueva tendencia adaptativa basada en la completa reformulación del original a partir de unas simples coordenadas que le sirven de punto de partida en su recreación personal. Sus primeras obra apuntan ya los estilemas que desarrollará posteriormente, aunque carece de las destrezas dramáticas que manifestará en obras más tardías como *A Pair of Spectacles*. Así, *The Queen’s Favourite* –versión del famoso *vaudeville* de Scribe, *Un Verre d’Eau*- es descrita por los críticos como “Sardou caricatured”, una pieza en la que “Mr. Grundy has suffered his admiration for modern French workmanship to tempt him into over-ingenuity”, regida más, y he ahí su característica sobresaliente, por la cohesión formal de la obra que por el rigor de lo narrado: “there was little attempt at historic truth of characterization or accuracy of diction –history and Scribe are incompatibles- but as a piece of purely intellectual comedy the play was remarkable”¹⁹⁸. Una apreciación similar es observada en otra de sus primeras obras, *The Glass of Fashion*. Si bien considerada “certainly the

¹⁹⁶ J. T. Grein. *Dramatic Criticism. Op. Cit.* Vol. IV. Pp. 3-4.

¹⁹⁷ William Archer. *About the Theatre. Op. Cit.* P. 26.

¹⁹⁸ *Ibid.* P.37.

best social comedy, properly so called, of the period under review”, presenta numerosos errores no en su cohesión formal sino en su coherencia dramática. La obra es un cúmulo de desajustes entre el lógico encadenamiento de los acontecimientos y la naturaleza de los mismos: “the motives were welded together with much skill, every character was a study, and every speech went home (...) The effect was strong, but by dint of sheer cleverness of elaboration it became unconvincing”¹⁹⁹. Esta descompensación, que también podría aplicarse a todos los dramaturgos de la *pièce bien-faite*, más preocupados por el entretenimiento, la atención del espectador, que por el rigor verosímil de los acontecimientos, socava la esencia propia del género, que se presenta a la crítica como un pastiche mal formulado, “an intrusion of artificial drama of intrigue, after the Scribe-Sardou recipe, into what ought to have been, and was in other respects, a realistic comedy of manners”²⁰⁰.

Es esta una de las principales características de primer periodo adaptativo de Sydney Grundy, en el que evidencia mayor temor a romper definitivamente con el original y se limita a aplicar estrictamente los códigos de la *pièce bien-faite*. El crítico francés Augustin Filon entendía que “même dans ses pièces originales, M. Grundy est encore hanté par le souvenir de ses lectures françaises et personne ne songera à lui reprocher d’avoir utilisé ça et là quelques réminiscences, à demi-conscientes, qui flottaient entre son imagination et sa mémoire”²⁰¹. Archer, lo decíamos más arriba, lo describía como “a second-hand Sardou”, guiado exclusivamente por los detonantes de las intrigas de obras como *Les Pattes de Mouche* del famoso autor francés, la “anxiety to extract great effects from little causes”²⁰². Su mayor problema compositivo es su excesiva visualización de la obra como un procedimiento de creación formal, atendiendo a los parámetros de la *pièce bien-faite*, sin trascender el significado social de la misma. Así, Archer entiende que “Mr. Grundy’s chief fault as a constructor is that he is too clever. (...) He has attempted to out-Sardou Sardou, in no case with complete

¹⁹⁹ *Ibid.* P. 38.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Augustin Filon. *Le Théâtre Anglais. Hier, Aujourd’hui, Demain. Op. Cit.* P. 201.

²⁰² William Archer. *About the Theatre. Op. Cit.* P. 41.

success”²⁰³. Su fracaso es el del discípulo que trata de igualar y de superar al maestro sin para ello acuñar un estilo propio.

Obras más tardías presentan una evolución muy significativa de su dramaturgia, pareja a aquella que llevaría a cabo igualmente Wilde aunque con mayor originalidad y atrevimiento. Grundy, aunque todavía limitado a retoques formales, agudiza el ingenio con el fin de que estos repercutan en la temática. Este procedimiento compositivo es muy revelador y recurrente en sus mayores éxitos. La crítica inglesa no dejó pasar desapercibida esta nueva tendencia renovadora del estado de la cuestión teatral nativa, por cuanto ese método innovador de creación dramática representaba un paso adelante en la evolución de un género, la adaptación, que había dominado los escenarios desde principios de siglo, y que por fin daba unos frutos creadores muy diferentes de lo hasta el momento contemplado sobre las tablas. La reseña crítica publicada en *The Saturday Review* el 12 de abril de 1890, y que a continuación extractamos, apunta hacia la figura de Grundy como un renovador de la savia teatral, y creador de un estilo, a pesar de sus fallos y aunque esencialmente derivado del teatro francés, definitivamente inglés:

A new state of affairs has lately arisen in regard to adaptations from the French. It used to be the habit of English playwrights to do their work in a perfunctory way and to weaken and vulgarise what they had borrowed; but in more than one case of late the adapter has strengthened and refined the material provided to his hand. *A Village Priest* is a case in point (...) Mr. Sydney Grundy, in evolving this drama from Mr. Busnach's *Le Secret de la Terreuse*, has unquestionably imparted to it far higher qualities than it originally possessed, though it cannot be said that the result is a consistently good play. There are admirably dramatic moments in *A Village Priest*, and it is a novel idea to found a plot upon the general misconception that has existed about a dead man's character; for la terreuse who commits the murder of which Jean Tourquenie is accused in the French piece, is neither seen nor heard in the English version, the murderer here having been the judge d'Arçay, before whom Jean was tried, a man who died with a spotless reputation, and whose memory is revered by this blind window and her son Armand. This is a bold stroke on the part of Mr. Grundy, but it leads to some powerful episodes which go

²⁰³ *Ibid.* P. 42.

far to justify his invention; at the same time, however, introducing complications which are not to be satisfactorily surmounted by any ingenuity.²⁰⁴

Otras obras del autor confirman tal tendencia. Sin detallar aquí, pues tal análisis será llevado a cabo en páginas siguientes, la evolución que imprime Grundy en *A Pair of Spectacles*, con respecto al original de Labiche, *Les Petits Oiseaux*, la dramaturgia del adaptador se enriquece considerablemente a partir del momento en que la obra original cesa de ser un estigma, y se lanza a composiciones personales ciertamente fieles al mensaje original, pero laxas por cuanto resultan permeables a la introducción de la subjetividad del adaptador. Así, en su versión al inglés de la obra de Feuillet, *Montjoye*, estrenada en abril de 1894 en el Haymarket con el título *A Bunch of Violets*, el autor suprime directamente un personaje de la obra e incorpora otro de nueva factura absolutamente ausente en el original. El crítico francés Augustin Filon no dejó de señalar esta evolución de su dramaturgia y de subrayar las consecuencias positivas para el argumento. Refiriéndose al personaje suprimido, Filon lo define como un personaje “qui ne vaut rien, celui du fils de Montjoye, dont la place est dans la famille Benoiton”, en contraposición con “l’introduction d’un caractère excellent, celui de Parker, le vieux commis dont tout le monde admire la fidélité et la modestie et qui, ayant pénétré tous les secrets du patron, thésaurisé dans son cœur obstiné et implacable toutes les amertumes qu’il en a reçues, le suit pas à pas, ramasse sa fortune miette à miette, et se trouve finalement, le maître de son maître”²⁰⁵. La obra, con las transmutaciones insertadas por Grundy a lo largo de diferentes versiones de la misma presentadas anteriormente, mejora en su agilidad e interés para el público. El argumento es, además, modernizado y ajustado al público receptor. El resultado es una pieza que mejora el original, y que en esa mejoría, refleja la evolución dramática del adaptador. Así lo estima Augustin Filon:

La troisième adaptation qui m’a frappé est celle de *Montjoye*. Dès 1877, M. Grundy en présentait au public anglais une première version, sous le titre de *Mannon*. (...) *Mannon*

²⁰⁴ *The Saturday Review*, 12 de abril de 1890.

²⁰⁵ Augustin Filon. *Le Théâtre Anglais. Hier, Aujourd’hui, Demain. Op. Cit.* P. 197.

Capítulo 3

est certainement une pièce mieux faite que *Montjoye*, mais ce n'était pas assez pour M. Sydney Grundy. Plus de seize ans après, il reprenait le même sujet, le soumettait à une critique nouvelle, avec un double objectif qui peut s'exprimer en deux questions : Depuis trente ans comment s'est modifié le type de grand brasseur d'affaires ? En quoi le faiseur anglais diffère-t-il de son congénère parisien ? (...) Le *Montjoye* moderne est à cheval sur la politique et la bourse, sur l'évangile et le socialisme, il arrive par le chauvinisme et par la pitié ; transportez-le à Londres et revêtez-le de cette hypocrisie dont nos voisins ont fait un art : vous aurez sir Philip Merchant, le héros du *Bunch of Violets*. On ne supporterait pas en Angleterre, et je crois que le public français d'aujourd'hui n'accepterait pas davantage ce *Montjoye*, qui rentre de faire la fête à sept heures du matin, comme un collégien rupture de 'bahut' et qui sacrifie sa grandeur financière, sa réputation et son repos à la moins entraînante des rastaquouères, escortée et aggravée d'un mari du Palais-Royal ?²⁰⁶

Modificaciones que según el crítico, casan bien con la propia subjetividad del autor original, demostrando así un instinto de adecuación dramático notable:

J'ai eu l'honneur de connaître personnellement Octave Feuillet. C'était –j'écris ces mots avec une sympathie profonde- un délicat, un nerveux, un solitaire. Ces choses, moitié brillantes, moitié grossières, de la vie mondaine et demi-mondaine de 1865, il les peignait de 'chic'. M. Grundy a éliminé ce Don Juanisme naïf et archaïque. Pour amener la crise nécessaire, il a eu recours à un cas de bigamie. Le moyen n'est pas nouveau, et il est quelque peu répugnant, mais je reconnais qu'il donne à la pièce anglaise une solidité que la pièce française n'a point. Philip Marchant est marié deux fois, *Montjoye* ne l'était pas même une (...) Sur un point. M. Sydney Grundy s'est montré encore plus chimérique, encore plus romanesque qu'Octave Feuillet. Je parle de ce petit bouquet de violettes qui donne son nom à la pièce. Sir Philip, ce bigame, ce faussaire, qui a volé ses associés, volé les pauvres, volé sa propre femme, refuse d'échanger l'humble bouquet de deux sous, l'offrande matinale de sa fille contre cinq mille livres qui lui permettraient de lutter 24 heures de plus, et peut-être -qui sait?- d'échapper à la banqueroute et au suicide. 'Ces violettes ne sont pas à vendre !' crie-t-il d'une voix tonnante et le public est transporté. Par ce seul trait le criminel est racheté, il est absous.²⁰⁷

²⁰⁶ *Ibid.* P. 198.

²⁰⁷ *Ibid.* Pp. 199-201. Según Filon, el riesgo de tal procedimiento residía en la confusión que podía emanar de tales trasposiciones entre los personajes y situaciones de sendos países: "Ce qui est plus fâcheux c'est qu'ayant vécu dans notre théâtre une bonne partie de sa vie, il a fini par confondre nos types

La interdependencia entre los diferentes componentes de la obra dramática y su absoluta reestructuración en una pieza nueva es fácilmente percibida en el paratexto de muchas de sus obras, definidas en sus subtítulos como “An Original Play, in one act, suggested by Scribe’s five-act comedy”²⁰⁸. Obras como *Sympathetic Souls*, estrenada en el Prince of Wales’s Theatre el 29 de febrero de 1900 a partir de la pieza escrita por Scribe casi un siglo antes, titulada *Les Inconsolubles*; *The Head of Romulus*, basada en *La Demoiselle à Marier* y representada en el St. James’s el 5 de octubre de 1900; la reputada *The Snowball*, escrita a partir del éxito de *The Pink Dominos* de Albery en combinación con otra pieza de Scribe, *Oscar ou le Mari qui Trompe sa Femme*, y finalmente, la comedia repuesta sucesivamente sobre los escenarios londinenses, *A Pair of Spectacles*, basada en el *vaudeville* de Labiche y Delacour, *Les Petits Oiseaux*, justifican este nuevo sistema adaptativo, más similar a un ejercicio de estilo, a inquietudes estéticas, que a una simple motivación económica o a la voluntad de subvertir y poner en cuestión el dogma aceptado como inexpugnable a partir de sus preocupaciones sociales y personales, como es el caso de Wilde²⁰⁹. De todos los adaptadores estudiados en el marco de la segunda mitad del XIX, Grundy fue quien reivindicó con mayor repercusión entre el público y la crítica, la necesidad de introducir los paradigmas escénicos de la *pièce bien-faite* de Scribe y Sardou como requisito para la elaboración de una pieza. J. T. Grein le apodó, diagnosticando las claves de su éxito

dramatiques avec les figures de la vie réelle. En même temps, comme il est doué d’un sens très vif d’observation railleuse qu’il a exercé autour de lui sur les gens et les choses, il lui est arrivé de produire de singuliers mélanges. Tantôt ce sont les marionnettes de Scribe qui se meuvent dans un décor parfaitement anglais, tantôt ce sont des caractères anglais qui se déroulent dans une intrigue sentimentale fort semblables aux nôtres.” P. 201.

²⁰⁸ Es el caso, entre otras, de *In Honour Bound*, basada en *Une Chaîne*, de Scribe y estrenada el 25 de septiembre de 1880 en el Prince of Wales’s Theatre.

²⁰⁹ Con todo, hubo críticos que vislumbraron ciertos rasgos de crítica social en su pintura de caracteres. Así, en relación a obra *The Glass of Fashion*, estrenada en el Globe en septiembre de 1883, y que Raafat atribuye a una combinación de piezas de Scribe –*La Calomnie*, *La Camaraderie* y *Le Puff*–, el crítico de *The Theatre* apuntaba hostilmente la tendencia satírica de la obra: “In *The Glass of Fashion* the story is not got on with; perhaps for the excellent reason that very little story is contained in the play. Some demon has whispered to Mr. Grundy that he is not so much a dramatist as a satirist and a censor morum; and accordingly *The Glass of Fashion* is a laborious effort to lash the follies of the age, to expose the corruption of society, the extravagance of women, the viciousness of men, and particularly to ridicule and denounce the nature and proceedings of what are called “Society Journals”. *The Theatre* Voll II. July-December 1883. P. 202.

como de su declive, el “apostle of the well-made play. That was his rise, his zenith, his eclipse”²¹⁰.

3.7. CONDICIONES ECONÓMICAS DEL ADAPTADOR Y DEL AUTOR DRAMÁTICO: DE LA PIRATERÍA A LA LEGISLACIÓN.

La afirmación del dramaturgo Dion Boucicault a propósito de la rentabilidad de las adaptaciones de obras francesas es un argumento bien conocido justificativo en sí mismo de la tarea adaptativa frente a lo tradicionalmente denominado “composición original”:

The usual price received by Sheridan Knowles, Bulwer and Talfourd at that time for their plays was £500. I was a beginner in 1841, and received for my comedy, *London Assurance*, £300. For that amount the manager bought the privilege of playing the work for his season. Three years later I offered a new play to a principal London theatre. The manager offered me £100 for it. In reply to my objection to the smallness of the sum he remarked, ‘I can go to Paris and select a first-class comedy; having seen it performed I feel certain of its effect. To get this comedy translated will cost me £25. Why should I give £300 or £500 for your comedy, of the success of which I cannot feel so assured?’. The argument was unanswerable and the result inevitable. I sold a work for £100 that took me six months’ hard work to compose, and accepted a commission to translate three French plays at £50 apiece. This work afforded me child’s play for a fortnight. Thus the English dramatist of that day was obliged either to relinquish the stage altogether or become a French copyist.²¹¹

El dramaturgo F.C. Burnand, en 1879, sostenía un aserto similar al defender la práctica adaptativa como resultado de los ínfimos salarios cobrados por los autores dramáticos, pues “it suits them better, far better, to adapt foreign plays provided by the managers

²¹⁰ J. T. Grein. *Dramatic Criticism. Op. Cit.* Vol. IV. Pp.3-4.

²¹¹ Dion Boucicault. “The Decline of the Drama”. *North American Review*, CXXV. 1847. P. 243.

than to devote time and labour to original work”²¹². Las palabras de Burnand y de Boucicault, éste último dramaturgo del Princess’s Theatre, son extensibles a Marc Derront para el Grecian y a Hazlewood para el Britannia.

Es indudable que una de las razones por las que el teatro apuntaba hacia su decadencia residía en toda una suerte de motivaciones internas, detalladas en páginas anteriores, relativas a las propias características del género a partir del XIX. Con todo, el arte dramático no podía adquirir señas de identidad propias equiparables a la nobleza de la lírica o la narrativa sin que las condiciones económicas establecidas legalmente reivindicaran la figura del dramaturgo. En capítulos anteriores hemos ilustrado las condiciones económicas del autor dramático inglés a lo largo del siglo XIX, evidenciando un paralelismo entre la evolución del género dramático, su consideración por parte del público y de la crítica, y la progresiva mejora de la situación económica y social del dramaturgo. El teatro deja de ser considerado el género bastardo frente a la novela y la poesía a partir del momento en que el autor dramático no es ya entendido por el público y la crítica como un simple usurpador de tramas ajenas, y se convierte en un creador de la talla del poeta o del novelista. A la inversa también, a medida en que el autor equipara económicamente su situación exigiendo una serie de derechos de propiedad intelectual indiscutibles, obtenidos ya por los demás autores artísticos en otros géneros, el arte dramático evolucionará hacia un clima general de mayor respeto en relación con la obra creada, transformando la atmósfera de piratería generalizada y sistemática en una transacción comercial regulada por una legislación cada vez más adaptada a las necesidades de los autores. Con todo el estigma del adaptador es una constante que pende sobre la figura del dramaturgo a lo largo del siglo, y que se perpetuará incluso en aquellos autores que reivindican su originalidad, como Grundy, Jones o Wilde. Este capítulo tiene por objetivo analizar las causas de la transformación automática de numerosos autores dramáticos en adaptadores de primer orden, de analizar las repercusiones de este cambio de paradigma creativo, y de rastrear la

²¹² F.C.Burnand, “Authors and managers”, *The Theatre*. 1879, Feb-July. Citado por John Russell Stephens. *Op. Cit.* P. 103.

evolución de la figura del adaptador hasta su erección en tanto que autor dramático original avalado por una legislación. Consideramos que la paulatina adecuación del marco legal a la relación del autor dramático con su obra escrita y representada, su constitución como autor con derechos plenos, refleja un progreso inherente al género dramático y anticipa la situación actual, asentando así las bases contractuales del teatro y del autor moderno.

En páginas anteriores hemos analizado la importancia capital de la figura de Dion Boucicault en la transformación del sistema retributivo del autor dramático. La revolución introducida por el autor-empresario, por la que el dramaturgo percibiría un porcentaje de la suma recaudada en taquilla por su obra, en palabras de Ernest Watson, “inaugurated an era of prosperity for dramatists greater perhaps than that enjoyed by any other class of intellectual workers. For a play such as would have brought only sixty or a hundred pounds in 1850, Boucicault in 1866 received 6.500 pounds”²¹³. Esta práctica quedaría totalmente generalizada en 1880, revaluando el prestigio de la tarea dramática pero también anunciando una de las modificaciones esenciales en la legislación teatral y en la adaptación de las obras: si anteriormente, la compra-venta clandestina de una pieza permitía la realización de modificaciones esenciales en la misma –bien manipulada para suavizar su contenido, adecuarlo a un fin determinado, recortar su duración o alterar su tono-, el *royalty system* exigía la representación íntegra de la obra sobre el escenario, impidiendo cualquier mutilación ajena al texto original.

La suma importancia de Boucicault y de la implantación de un régimen de distribución económico diferencial, basado en porcentajes en función del número de representaciones, es debida al desconcierto con que se llevaba a cabo la remuneración salarial de los autores, adaptadores y empresarios teatrales. La confusión reinante implicaba una tendencia a la baja en lo concerniente al salario del autor, precisamente aquél cuya labor era más ardua, mientras que el adaptador percibía ingentes sumas por

²¹³ Citado por J.O. Bailey. *British Plays of the Nineteenth Century. An Anthology to Illustrate the Evolution of the Drama*. New York. The Odyssey Press. 1966. P. 16.

un esfuerzo menor –y a menudo ilegal, al carecer del consentimiento del autor adaptado. Evidentemente, el empresario teatral percibía el mayor porcentaje. Una de las propuestas más interesantes de equilibrar las condiciones económicas de estas tres figuras discordantes, es aquella propuesta por un buen conocedor del sistema, F.C.Burnand, ya aludido en páginas anteriores. La propuesta de Burnand, publicada en *The Theatre* en Febrero de 1879, si bien no fue adaptada literalmente, si abrió paso para reproducir sus términos generales al establecer el porcentaje y los dividendos como parámetros guías de los beneficios del autor y del adaptador. Burnand, dramaturgo, adaptador y editor de la revista satírica *Punch*, demuestra su excelente conocimiento de la industria y articula su argumento en torno al puro beneficio, siempre que éste se distribuya equitativamente entre todas aquellas figuras productoras del mismo. La premisa inicial, sintomática de la conversión del teatro en una entidad comercial, establece el valor intrínseco de una pieza en relación a la suma económica que de ella se desprenda:

What I offer are a few suggestions towards settling a difficult question between English dramatic authors and managers. Premise – A piece is worth what it will bring. I think this will be at once admitted. A piece is worth to the proprietor and producer what it will bring them. Who are the proprietor and producer ? The author and the manager. Of course, the proprietor is not necessarily the author; but with that I have nothing to do. Putting aside all question of literary merit, putting aside all question of time and labour given to the production of an original English work, or of an adaptation of a foreign one, I simply assert that a piece is worth what it will bring. The composition of an original work must, ordinarily, take the author months, a year, or even years. An adaptation will, ordinarily, occupy an author days, weeks, or perhaps a couple of months. Some men can do equally well in a day what will take others a week. The result I am supposing to be the same. I am not a great arithmetician; arithmetic is decidedly not my forte. Give me, however, a sum in addition, and in a hour I will give you the correct total. Give that same sum to a practised counting-house clerk, and he will give you the same result in five minutes. Give it to the calculating-boy, and in half a second he will give the correct result. So with the adaptation of a foreign play. Some men are born adapters; others have adaptation thrust upon them. If, therefore, the premise is granted, that ‘any play is worth what it will bring’, is clear that, as an original play, whose property is in its author, is worth to the author and

Capítulo 3

the manager what it will bring to them, so an adaptation is worth what it will bring to its author, its adapter, and the manager who produces it. I do not, of course, consider any payment to author or adapter as ‘what it produces’. What it produces is what it brings into the treasury of the theatre when it is brought out, i.e., what the public pay to see it.²¹⁴

Toda pieza tiene por mérito su valor en taquilla; valor que habrá de ser distribuido, caso de tratarse de una pieza original, entre su autor y su distribuidor –esto es, el empresario teatral- y, caso de tratarse de una adaptación, entre su autor, el adaptador que le dio forma y el empresario. Esta concepción puramente tayloriana de la distribución salarial no ha de ceñirse, precisamente a causa de su misma condición económica y no artística, a obras inglesas, sino que el empresario teatral, en tanto que distribuidor del entretenimiento al público, deberá velar por sus intereses y proporcionar a éste aquello que más beneficios le reporte. Nuevamente, el trasfondo comercial justifica la importación sistemática de obras francesas:

Now, a manager is a shopkeeper, and must display the goods best calculated to attract the public. He is no more bound to deal exclusively with English material than I am to eat English mustard. If the manager thinks that a French piece, doctored for the English market, is more profitable than what native talent can produce, he is quite right to deal in French pieces, and to employ native talent in so doctoring them. But as the doctoring required varies from five to two hundred per cent, so that in some, and indeed, in many instances, very little of the original material remains, the adapter’s work is more often that of an English author writing as *collaborateur* with the French or German author, than of a mere adapter by way of translation, or, if I may use the term, by way of ‘transference’ – by which I mean a process of transferring the French original to the English stage, on which the doctoring will be about forty per cent. But it will be granted that in no case of adaptation from a foreign original will the author’s work be equal to the exhausting hours required by the original creation. In an adaptation, plot, characters, construction and dialogue are brought ready to the adapter’s hand. Therefore, a very natural objection arises against an adapter’s receiving for a successful adaptation the same remuneration as the author of an equally successful creation.²¹⁵

²¹⁴ Artículo citado por Russell Jackson. *Op. Cit.* Pp. 318-319.

²¹⁵ *Ibid.* Pp. 319-320.

Dada la diferencia entre creación y recreación, entre la labor del dramaturgo y del adaptador, así como entre estas dos figuras y el empresario que arriesga su producción sobre los escenarios, la percepción de los beneficios habrá de ser lógicamente proporcional. Burnand propone una serie de porcentajes similares a los *royalties* de Boucicault, regidos por el arbitraje de la *Dramatic Authors Society* previo concierto con el resto de Sociedades Dramáticas, con el fin, en primer lugar, de que sea una entidad neutral –y no un autor en particular- quien medie en trasuntos financieros, y en segundo lugar, de que todo autor dramático se beneficie de un porcentaje en razón de su condición misma, es decir, de una manera equitativa. Además el dramaturgo francés cuya pieza será adaptada tendrá derecho a seleccionar él mismo al adaptador, que tras su selección, metamorfosearía su condición de adaptador a la de *colaborador* del autor, percibiendo el porcentaje correspondiente a tal figura. Francia constituye, una vez más, el ejemplo a seguir:

Now, supposing it admitted that a play, whether adaptation of original, is worth what it will bring, how is this evident difficulty to be adjusted? Here are the suggestions towards a remedy: managers should agree to pay ten per cent on their gross receipts, or ten per cent on the receipts after a certain reduction, (but this is a matter for future arrangement) for *their entire evening's entertainment*. If one author provides the whole entertainment he alone takes the ten per cent. If two, or more, they share the percentage in a certain fixed proportion, acts counting as shares, and burlesques of five or more scenes reckoning as the acts. The English Dramatic Author's society should be in correspondence with the French Dramatic Author's Society, and the two societies should be bound to act as each other's agent to the exclusion of all direct dealings with managers. The French dramatist would select his English author for any required adaptation, and according to the work required so should the shares of French authors and English characters be fixed. Broadly they might be estimated as equal, the adapter (whether French or English) paying the fees for copying and the percentage due to the society. This would make no difference to the manager who pays ten per cent on his gross receipts for the entertainment, whatever it may be. It would indeed, be an advantage, as no sum down would have to be paid to the original author. The English manager would merely deal with the English Dramatic Authors' Society for his piece, and his payments would be made straight to the society which is responsible to its members. Then, supposing this at work, the adapter would be in precisely the same position as a *collaborateur*. M. Chose, the French author of the

original, and Mr Smith, the English author who had adapted M. Chose's work, will divide their ten per cent or their proportion (if there are other pieces not by them in the manager's programme) of the ten per cent. This scheme supposes all authors, whether novices or professed, to be members of the Dramatic Authors' Society. There will be no haggling or bargaining, even in the case of young authors; for a piece, no matter by whom it is written, is worth what it will bring. Where a manager takes £7000, the author whose work has brought this in –and the author is the *raison d'être* of the manager, theatre, actors, etc.- will take £700 (...) At present authors are underpaid, and it suits them better, far better, to adapt foreign plays provided by managers than to devote time and labour to original work. In France collaboration is the rule. And why? Because there is an uniform system of payment by percentage, as I have here suggested. In fact, I am doing little more than now than 'adapting' the plan from the French. English authors will not work together as *collaborateurs*, because at present it is not worth their while. How greatly the national drama would be benefited by the collaboration of those who are good at plot and construction with those whose *spécialité* is dialogue is very evident.²¹⁶

A la propuesta económica lanzada a título personal, debería corresponder un marco legal que abortara toda tentativa de fraude e invalidara los avances en materia de distribución salarial proporcional. Así, la legislación sería testigo de la rehabilitación del género. Un rápido recorrido por la legislación británica de los dos últimos siglos evidencia la progresiva mejora de un género silenciado, ausente en el marco legal, hasta la tendencia actual instaurada desde el siglo pasado por la que el teatro se equipara con el resto de los géneros nobles. El principal problema intrínseco al arte dramático en relación a la posibilidad de ser legislado reside en su espectacularidad, es decir, en su naturaleza esencialmente destinada a la representación escénica. Sin pretender remontarnos hasta los orígenes más remotos del género, 1709 representa una fecha clave en el marco legal del mismo por cuanto establecía la protección oficial para aquellas obras que hubieran sido publicadas durante un periodo de catorce años, renovable caso de que el autor siguiera en vida al término de ese plazo. Un siglo más tarde, en 1814, asistimos a una enmienda a esa ley según la cual el plazo aumentaría a veinte años desde la fecha de publicación, o mientras el autor siguiera en vida. Esta legislación, efectiva en el caso de la lírica o la narrativa, vislumbraba un significativo

²¹⁶ *Ibid.* Pp. 320-321.

vacío legal al no contemplar la representación dramática ni los manuscritos aún sin publicar de numerosas piezas concebidas no para su lectura sino para su puesta en escena, sin mencionar la presencia de un elevado de salas “menores”, cuya existencia era clandestina y por lo tanto, al no ser reconocidos legalmente, podían hacer uso de cuantas obras desearan al no identificarse como propietarios de las mismas. Así, el vacío legal relativo a la defensa de la producción dramática establecía por defecto el derecho ilegal de apropiación de piezas ajenas, en la medida en que estas no habían sido publicadas. La técnica empleada en la copia del texto durante la representación consistía en el emplazamiento de un número determinado de copistas durante la función centrados cada uno de ellos en un personaje determinado, de modo a reproducir el texto en su conjunto posteriormente estructurando los parlamentos copiados. Así es como Holcroft llevó diligentemente a los escenarios ingleses la todavía sin publicar *Le mariage de Figaro* de Beaumarchais (*The marriage of Figaro*, 1794) para el Covent Garden, en tan sólo diez días. Esta práctica no sólo se ceñía para el plagio o adaptación de obras extranjeras, difícilmente reconocibles por el público en su transposición en un lapso de tiempo tan reducido, sino que se aplicaba por igual en relación a las obras estrenadas en Londres para con el resto de las capitales de provincia inglesas y viceversa. Douglas Jerrold afirma que al día siguiente del estreno en Londres de su comedia *The Rent Day* (1832), ésta se hallaba representada en algunos teatros británicos de provincias. El dramaturgo llegó incluso a alegar como prueba del robo y mutilación de sus obras una carta manuscrita por el director de uno de dichos teatros que describía la apropiación indebida de manera literal: “I have a letter in my pocket in which the manager said he would very willingly have given me £5 for a copy of the piece, had he not before paid £2 for it to some stranger”²¹⁷. La piratería, como apunta Russell Stephens, era un hecho consumado y aceptado como mal necesario en el desarrollo de la carrera teatral. En palabras del crítico, “piracy was so widespread that it became almost an accepted hazard of theatrical life. It operated everywhere: in London itself, in the provinces using scripts obtained from London, and even by means of plays first performed in the provinces and then unceremoniously transferred without payment to

²¹⁷ Citado por John Russell Stephens. *Op. Cit.* P.89.

the London theatres”²¹⁸. De ahí que las reformas en materia teatral impulsadas a lo largo de la tercera década del XIX, que culminarían en la abolición de los *patent theatres* y en el posterior florecimiento de un sinfín de teatros menores, focalizaran sus esfuerzos en erradicar una práctica que no sólo afectaba los derechos económicos de los creadores privándoles de las remuneraciones que les correspondían, sino que además, por la prontitud que requerían los plagios y la precaria situación en la que se realizaban, vejaba el carácter artístico, la naturaleza teatral misma de sus producciones.

Numerosos autores dramáticos colaboraron en la redacción de propuestas de todo tipo contra la piratería y a favor de una enmienda legal de su situación, presentadas al parlamento para su aprobación. Planché fue uno de los pioneros, junto a George Lamb, aunque ninguna de sus propuestas traspasó la barrera bicameral. Habría que esperar hasta 1832, fecha en que el dramaturgo Edward Bulwer Lytton presentó la que fue conocida como *Bulwer’s Act* y que daría cuerpo a la famosa *Dramatic Copyright Act* (1833), texto de base que serviría para posteriores enmiendas que mejorarían la situación económica del dramaturgo británico. El texto redactado por Bulwer diagnosticaba el declive teatral inglés precisamente a raíz de la distinción marginal entre dramaturgos y otros autores artísticos, y exigía como planteamiento esencial, “that the Author of a play should possess the same legal rights, and enjoy the same legal protection, as the Author of any literary production; and that his Performance should not be legally exhibited at any Theatre, Metropolitan or Provincial without his express and formal consent”. Esta medida rehabilitaría el equilibrio entre el Arte dramático y las restantes Artes, compensando la injusticia y detrimento con la que el primero era contemplado frente a éstas, y derivaría en el hecho de que “greater talents and a higher order of genius would be enlisted in the service of the stage, and that the dramatic literature of the country would once more regain that exalted position from which it had been degraded by want of the necessary encouragement and protection”²¹⁹.

²¹⁸ Ibid. P. 87.

²¹⁹ *Hansard’s Parliamentary Debates*, 1833. xvi, 560-1. In John Russell Stephens. *Op. Cit.* P. 91.

La aprobación de la propuesta fue considerada un triunfo absoluto para la profesión por cuanto delimitaba en la figura del autor los únicos derechos inherentes a la obra –incluida su representación-, extendía la protección de sus derechos de autor a todo el territorio insular británico e irlandés, y aumentaba el plazo de duración del *copyright* a 28 años desde su fecha de publicación o mientras el autor siguiera en vida, aunque su mayor novedad residía en su carácter retroactivo, pues la nueva legislación adoptada sería igualmente aplicable a toda obra publicada durante los siete años previos a la aprobación de la ley. A pesar de tratarse de una ley que inevitablemente favorecía a los detentores de los derechos de los autores –principalmente, editores-, y que mantenía ciertos resquicios legales sin resolver –la figura del autor que escribe por encargo de un teatro daba lugar a múltiples interpretaciones sobre la autoría, y por ende, a la apropiación de los derechos de autor; o la posibilidad de adaptar para el teatro una novela, pues la ley sólo condenaba la adaptación de una pieza teatral, lo que obligaría a numerosos novelistas a revisar el formato dramático de sus obras y trasponerlos al teatro- la madurez que evidenciaba la constitución de este marco legal que con el tiempo se iría reforzando mediante la extensión de sus principios al resto de países colindantes, y a sus principales autores, se vió confirmada por la fundación el mismo año de la Dramatic Author's Society, sociedad destinada a velar por los intereses ahora contemplados por la ley tanto en la capital como en las provincias y a proporcionar ediciones impresas de las obras bajo el sello de la misma.

Con todo, uno de los principales inconvenientes derivados de la nueva legislación residía en la difícil adecuación del marco legal que delimitaba los intereses de los dramaturgos extranjeros en territorio británico y la situación legal de los autores en ingleses fuera del territorio nacional. La situación era compleja cuando no antagonista por cuanto los dramaturgos ingleses exhibían doblemente la actitud de copistas y plagiarios de las obras francesas de mayor renombre, a la vez que víctimas de idénticos plagios por parte de los dramaturgos norteamericanos, que a lo largo del XIX descubrían el interés público y floreciente negocio de la industria teatral. Las

adaptaciones francesas, constantes a lo largo del XIX, fueron objeto de un auge considerable a partir de la aprobación en 1852 de una ley sobre derechos de autor internacionales destinada precisamente a crear el efecto opuesto. Dicha ley, tenía por objeto la protección de los derechos de autor de los dramaturgos no británicos en suelo británico, pero la inclusión aneja de una cláusula excluía de dicha protección todas aquellas piezas que resultaran “fair Imitations or Adaptations to the English Stage of any Dramatic Piece (...) published in any Foreign Country”²²⁰, proporcionando así un resquicio legal que permitiría la práctica indiscriminada de adaptaciones de obras extranjeras. Bajo el amparo legal de esta cláusula, las más recientes novedades de autores como Scribe, Sardou, Dumas *fils*, Augier, etc. fueron introducidas sin coste alguno para los empresarios teatrales, sobre los escenarios ingleses, permitiendo el contagio de técnicas y temas hasta el momento desconocidos o silenciados por los dramaturgos británicos. Como hemos visto al principio de este trabajo, tal fue la invasión de obras francesas que numerosos críticos y autores británicos contemporáneos consideraron un hecho definitivo la “muerte” dramática del teatro inglés a manos del país vecino. Prueba de ello es la queja emitida por W.B. Donne a propósito del afrancesamiento escénico totalizador, que dice “in most cases of the announcement of a new and successful piece, its French parentage is openly avowed, and credit taken for the skill displayed in its adaptation to a British audience (...) The popular drama of the day is accordingly in no intelligible sense of the term national, but like so much of our costume, a Parisian exotic”²²¹. Sólo a partir de la última década del siglo, el número de obras francesas traducidas y adaptadas se redujo verdaderamente en un número considerable. Con todo, esto fue resultado no tanto del desinterés que estas obras suscitaban en los dramaturgos británicos, cuanto de la asimilación de las técnicas compositivas de autores como Scribe y Sardou y su aplicación en piezas propias, y del giro orientativo hacia Ibsen adoptado por el teatro europeo.

²²⁰ *Ibid.* P. 102.

²²¹ W.B. Donne. *The Quarterly Review*, xcvi, June 1854. Pp.75-76. Citado por Booth. *Prefaces to English Nineteenth- Century Theatre. Op. Cit.* P. 45.

La contrapartida teatral norteamericana relegaba al dramaturgo inglés a una situación muy similar a aquella que recibía el autor francés en Gran Bretaña, y en cierto modo, la relación de dependencia entrevista en el dramático contexto inglés para con las piezas francesas que sirve de base para la argumentación de la degeneración del talento nativo, podría igualmente ser constatada en los Estados Unidos con respecto a la metrópolis londinense. El problema radicaba en el lugar de publicación de la obra: llevar a cabo su publicación en suelo británico dispensaba a su autor de los derechos de autor norteamericanos, pudiendo así ser plagiado, mutilado y adaptado sin sanción alguna en el otro país; del mismo modo, y con el fin de impedir el estreno de una obra en los Estados Unidos –que en términos legales era considerado idéntico a su publicación–, la publicación de una obra en territorio norteamericano anulaba inmediatamente el disfrute de los derechos de autor ingleses

El avance más significativo en la legislación destinada a combatir la piratería teatral tiene por fecha mediados de 1880, a partir de reuniones intergubernamentales mantenidas entre diversos países principalmente en París, que culminaron en la Convención de Berna, firmada en septiembre de 1885, y en la International Copyright Association, de junio de 1886, por la que se establecía y definían los derechos de autor de piezas dramáticas, así como las penas por plagio, en la jurisdicción de los catorce países firmantes, con excepción evidente de los Estados Unidos. La nueva ley anulaba la problemática cláusula de 1852 y anunciaba la reserva de los derechos de traducción para el autor durante al menos los diez años siguientes a su publicación. La década final del XIX coincide con la adquisición del mayor grado de madurez del teatro internacional, como queda demostrado por la firma de la American Copyright Act, por la que los Estados Unidos se sumaban a la legislación internacional. No se hizo esperar la favorable acogida por parte de los dramaturgos ingleses de dicha ley, y Henry Arthur Jones, ardiente defensor de la publicación de las piezas teatrales para su justa consideración como género literario, fue pionero en proponer la publicación de una de sus obras como ejemplo a seguir por sus homólogos. Así, en el Prefacio de *Saints and Sinners* (1891), describía el éxito que suponía la aprobación de la ley americana para el

Arte dramático inglés y la consagración definitiva del texto de la representación como entidad propia, física y reconocida, y del autor:

The passing of the American Copyright Bill is a fact of the highest import for English playwrights and for the future of the English drama, -that is, if the English drama has a future. It will indeed afford an accurate gauge of any individual playwright's pretensions, and of the general health and condition of the national drama. Hitherto the publication of an English play would have incurred the forfeiture of the American stage-rights, in many cases a very serious pecuniary loss. It would also have been attended with a very grave artistic risk. The best American managers -those who are capable of doing justice to the author in the production of play- would naturally have refused to touch it unless their stage-rights were protected. It would have been presented, if at all, under the worst auspices, and with the worst and most haphazard stage management. (...) Further, in the present uncertain relations of English literature and the modern drama, an author may be excused for having some doubts as to whether the interests of either are to be served by the publication of plays whose perusal may only serve to show how sharp is the division between them. The American Copyright Bill removes these disabilities, and makes it inexcusable to yield to these doubts. If, from this time forward, a playwright does not publish within a reasonable time after the theatrical production of his piece, it will be an open confession that his work was a thing of the theatre merely, needing its garish artificial light and surroundings, and not daring to face the calm air and cold daylight of print. And further, if a custom does not now arise in England, such as prevails in France, of publishing successful plays, and if a general reading public is not gradually drawn round the drama, then it will be a sign that our stage remains in the same state of intellectual paralysis that has afflicted it all the century. Our drama will continue to be a 'Slough of Despond' in the wide well-tilled field of English literature, an irreclaimable bog wherein, as in John Bunyan's, 'twenty thousand cartloads of wholesome instructions' have been thrown without improving the way.²²²

Del mismo modo, el vigor del que sería objeto el teatro bajo la protección legislativa pondría a prueba y demostraría si las objeciones para su regeneración esgrimidas por los sectores más conservadores eran acertadas -es decir, la escasez de talento nativo- o

²²² In Henry Arthur Jones. *The Renascence of the English Drama. Op. Cit.* Pp. 309-310.

si por el contrario, las circunstancias no inherentes a los escenarios fueron la causa de dicha degeneración. En palabras de Russell Jackson,

But the prejudices that have kept the English from being a playgoing nation are rapidly breaking up, and more encouraging still, a body of carefully discussed and examined opinion is being gradually formed amongst the more advanced section of playgoers. The intellectual ferment of the age has reached the theatre and has begun to leaven it. I have tried to indicate what appears to me one of the great hindrances to our advance to a higher level. While audiences are trained to regard the theatrical elements of a play as the essence of the matter, plays will succeed or fail mainly on their theatrical merits, and at best we shall remain in our present position. No very high literary or intellectual average will be maintained because the prizes are to be looked for in another direction, and for other qualities....The passing of the American Copyright Bill will prove the mettle of English playwrights. It will show whether we are capable of seizing and holding our great legacy as the inheritors of our Elizabethan forefathers, or whether we are only fit to be the lackeys and underlings of French farceurs, supine, effete, disabled, and impotently dallying with then great issues of human life as with a child's box of wooden toy-men.²²³

La publicación definitiva del texto, tan temida anteriormente en la medida en que anclaba un autor al marco legal del lugar de edición de su obra y proporcionaba inmediatamente las bases para que su obra fuera representada sin su consentimiento explícito y evidentemente, sin percibir beneficio económico alguno, constituye uno de los mayores triunfos del teatro sobre la piratería y su consagración definitiva –aunque discutida en nuestros días a partir del prisma de la semiología- como género atingente a la literatura. Las publicaciones anteriores a esta fecha, en la medida en que eran el resultado de copistas que reproducían los diálogos a partir de la representación y no del manuscrito del autor –Douglas Jerrold argumentó en 1832 que toda obra dramática, aún sin haber sido publicada, podía ser hallada en venta en una esquina de Bow-street-, variaban sustancialmente en función de la puesta en escena. Así, las ediciones incluían un significativo epígrafe matizando el origen físico teatral del texto, esto es, especificando la sala dónde había sido representado. La nueva legislación representaba

²²³ Russell Jackson. *Victorian Theatre. Op. Cit.* Pp. 348-349.

un avance en este sentido por cuanto devolvía la unicidad primigenia a la obra teatral, y en la medida en que también estaría destinada a su publicación, su redacción debería realizarse con el mayor esmero y elaboración posibles, con objeto de poder equiparar su estatus al de la novela.

La evolución de las condiciones económicas del autor y del adaptador evidencian el desarrollo del arte dramático a partir del epicentro que rige su industria. La focalización, a principios de siglo, en la figura del actor como entidad reinante sobre el escenario, deja paso en las últimas décadas del XIX gracias a las leyes sobre los derechos de autor, el sistema de retribución basado en los royalties y la publicación de las obras, a la figura del dramaturgo, silenciado hasta el momento, que se erige en tanto que principal creador de la obra, eclipsando incluso al actor sobre las tablas. De ahí el inminente éxito de Wilde en Londres a lo largo del primer lustro de la década de 1890. Este desplazamiento progresivo contribuyó significativamente a la rehabilitación del género. En palabras de John Ervine, “the actor was deposed from the chief seat of authority, and the dramatist took his place, and in a comparatively short time, playgoers, who in a previous generations would have said that they were going to see Irving in his new play, were going to see the new Pinero, the new Henry Arthur Jones, the new Shaw, the new Barrie and the new Galsworthy”²²⁴. Prueba de ello es la presencia de los dramaturgos durante los ensayos de sus obras. Boucicault y Taylor fueron los pioneros en asistir a los ensayos y comprobar así si el montaje respondía a la idea que del mismo poseía el dramaturgo. En este mismo sentido es de sobra conocida la presencia de Wilde en los ensayos de sus comedias de sociedad así como las extensas discusiones mantenidas con el actor principal y director del St. James’s Theatre, George Alexander, sobre la posibilidad de recortar algunas escenas de sus piezas, o el contrato firmado por George Bernard Shaw con el actor norteamericano Richard Mansfield para la representación de *Arms and the Man* (1894), que exigía que el texto fuera íntegramente representado “as contained in the prompt copy supplied by the Author to the

²²⁴ Citado por James Woodfield. *Op. Cit.* P. 13.

Manager”²²⁵, todos estos datos constituyen detalles indicativos del poder de la voluntad del dramaturgo sobre el actor diva, impensables a mediados de siglo, y la prueba evidente de la consagración de la figura del autor con respecto a las circunstancias de la representación.

3.8. EL TESTIMONIO DE LOS ACTORES: CUATRO EJEMPLOS DE ADAPTACIONES TEATRALES DE LOS BANCROFT.

3.8.1. Parámetros de partida.

Un buen ejemplo, a modo de conclusión de este capítulo, del ejercicio de adaptación llevado a cabo por numerosos autores, adaptadores, e incluso actores-empresarios, proviene del testimonio proporcionado por el matrimonio Bancroft, formado por Sir Squire y Marie Bancroft, empresarios-actores ellos mismos, que nos permite adentrarnos no sólo en el proceso adaptativo de una obra original francesa a su doble en lengua inglesa –esto es, las variantes estructurales introducidas, los cambios situacionales o los problemas intrínsecos a toda adaptación descritos en el capítulo anterior- sino que además, nos facilita información de primera mano sobre las razones que impulsaron a una compañía de actores-empresarios, productores de sus propias piezas, a recurrir a una adaptación de un original francés. El testimonio de los Bancroft, actores de renombre del último cuarto de siglo de la talla del matrimonio Kendal, John Hare o Henry Irving, por cuanto justificativo del recurso a la adaptación en un clima de oposición generalizada por parte de la crítica –que no del público- a las constantes versiones de obras extranjeras, rezuma un intimismo sincero, casi confesional, explicativo de las razones que les condujeron, muy en contra de su primera voluntad, a recurrir a dramaturgias no nacionales como base conceptual dramática de sus funciones. Además, sus memorias poseen el interés añadido de proporcionar una descripción del

²²⁵ Citado por Russell Jackson. *Victorian Theatre. Op. Cit.* P. 299.

estado de la cuestión teatral desde dentro, desde el punto de vista de actores que realmente vivieron y fueron testigos de la época objeto de nuestro estudio, viéndose afectados de manera directa por las metamorfosis y fluctuaciones del público y de la industria teatral, sin limitarse a acercamientos más indirectos como aquellos facilitados por la crítica dramática periodística del momento. En este sentido, su amplio conocimiento de los entresijos teatrales nos permite adentrarnos a las necesidades, debilidades y exigencias del arte y negocio del teatro, así como el avistamiento de un amplio panorama dramático de actores, directores, adaptadores y críticos a menudo hoy olvidados. Sus palabras relatan minuciosamente las etapas seguidas desde la génesis de la idea, hasta el estreno de la obra, pasando por el viaje al país vecino, el pago y obtención de los derechos de autor, la labor del traductor-adaptador, las múltiples revisiones posteriores, y la selección y reparto de los actores. La narración no omite lo anecdótico por cuanto a memorias de una compañía de actores se refiere, y son precisamente esos comentarios personales, al margen de la narración, lo que nos permite acceder a la realidad cotidiana más íntima de las gentes de la profesión y calibrar la veracidad de lo relatado.

3.8.2. Claves del Recurso al Original Francés.

La recurrencia a un original francés como base para una futura adaptación en lengua inglesa para los escenarios londinenses, como hemos visto en el capítulo anterior, a pesar de constituir una práctica ciertamente frecuente en la composición de nuevas piezas, no por ella dejaba de ser difícilmente asumible para la profesión tanto desde el punto de vista de la originalidad de la pieza –noción altamente difusa por cuanto los subterfugios para camuflar el original convertían la labor arqueológica de rastrear e identificar el original en una tarea cuando menos improbable-, cuanto por la “degradación” o detrimento que tales adaptaciones suponían para la rehabilitación, si no emergencia, de un teatro británico considerado por muchos decadente, no tanto por el

éxito de público que abarrataba las salas, cuanto por el escaso índice de literariedad o cualidades artísticas de los textos. Así, la recurrencia a piezas francesas, aunque muy bien acogidas por la audiencia, resultaba un procedimiento en exceso “simple” que, al garantizar un éxito seguro por medio de la utilización de piezas extranjeras de probada garantía, degradaba la labor y el esfuerzo por crear un espectáculo de calidad a partir de obras británicas ignotas o sencillamente de dudoso beneficio económico. Sin duda, dicha orientación hacia dramaturgias extranjeras como método de financiación sistemático sugiere, cuando menos, cierta debilidad o escasa confianza en la proyección del teatro británico y ejemplifica la actitud prototípica tanto de las compañías de actores, como de los empresarios teatrales, *managers* y escritores dramáticos. De ahí que la narración facilitada por los Bancroft a propósito de las razones que les indujeron a realizar una adaptación de *Les Pattes de Mouche* de Victorien Sardou, se inicie con un tono, cuando no justificativo, ciertamente explicativo de su proceder.

El proceso de adaptación resulta muy similar al proceso de gestación industrial de un producto de consumo, paralelismo que no es en absoluto irrelevante si tenemos en cuenta, como veíamos en el primer capítulo de nuestro estudio, la eminente constitución del hecho teatral a lo largo de todo el siglo XIX en tanto que actividad comercial movilizadora de masas. Las pautas genéticas poseen un carácter puramente empresarial, al margen de lo literario, que si bien por un lado conceden veracidad al relato, por otro desmarcan a su autor de ser un simple amante del teatro situándolo más cercano a las características y cualidades cercanas al mecenazgo por cuanto de inversión económica se define su actitud. El marco temporal de la narración está constituido por la temporada teatral de 1876-1877. La pieza adaptada es *Les Pattes de Mouche* de Victorien Sardou. La razón principal alegada por el matrimonio de actores como motivo explicativo del giro hacia dramaturgias francesas de éxito es el rotundo fracaso provocado a consecuencia de un montaje mediocre, realizado por compromiso y amistad con el dramaturgo británico H. J. Byron. Como decíamos anteriormente, calibrar la veracidad de la razón aducida está fuera de nuestro alcance por desconocer el índice de éxito de dicha obra. En este sentido, tal fracaso podría inevitablemente no ser sino una simple

excusa justificativa de su nueva orientación escénica, pero la reputación del matrimonio entre la profesión y la lógica de la explicación –tratar de compensar un fracaso rotundo, y por ende, un agravamiento económico, con un éxito asegurado que permita recuperar el *status quo* anterior- nos obligan a desestimar esta tesis, y a aceptar el argumento de los actores-empresarios por válido. A la mediocridad dramática de la pieza, una comedia en tres actos titulada *Wrinkles*, cuya única relevancia en la trama residía en el reparto de personajes correspondientes al matrimonio Bancroft, se añadía la imposibilidad de hallar actores de cierto renombre que, tras una primera lectura del texto, aceptaran asumir el resto de personajes. Ni la actriz Marion Terry ni Charles Coghlan aceptaron formar parte del proyecto que más tarde se estrenaría en el Prince of Wales's Theatre, en abril de 1876, con relativo éxito.

Independientemente de la mediocre recepción posterior de la pieza, nos interesa aquí la escasa proyección de la misma entrevista por la *troupe* de actores-empresarios. Pues es precisamente dicha percepción con antelación de un fracaso comercial el aspecto más interesante por cuanto de estrategia financiera posee, al margen de las cualidades dramáticas de la función. Se comprende, desde esta perspectiva, la nueva actitud adoptada por el matrimonio Bancroft en relación a su próximo montaje, *A Scrap of Paper*, adaptación del original francés de Victorien Sardou, *Les Pattes de Mouche*²²⁶. Sus palabras son muy explícitas:

With the firm resolve never again to blindly accept an unwritten play from any dramatist, we went bravely to work upon *Wrinkles*, as Byron eventually christened his play. So strongly, however, were we convinced how little right we had to hope for success, that we turned for the first time to a fruitful source we had till now, although often strongly tempted, abstained from drawing on –the French stage- to find something there we could

²²⁶ No era ésta la primera adaptación de la obra francesa llevado a cabo en Inglaterra. Quince años antes del estreno a manos de los Kendal y John Hare, los escenarios del St. James's tuvieron oportunidad de ver la puesta en escena de la misma obra a partir de la adaptación de J. Palgrave Simpson. El montaje estrenado en abril de 1861 con música de Mr. Wallerstein y decorados de F. Lloyds y Walter Hann, presentaba un reparto de lujo encabezado por Alfred Wigan en el papel de Couramont; Garston Belmore en el de Brisemouche; Henry Ashley como Anatole; Mr. Terry como Baptiste; Miss Herbert en el papel de Louise; Mrs. Alfred Wigan en el de Suzanne; Nelly Moore como Mathilde, entre los principales actores.

get ready quickly if our forebodings should be realized. We had often and often hankered after Sardou's *Pattes de Mouche*, and now decided that it should be at once got ready. Towards this end, we saw Tom Taylor, and arranged with him, as a master of the art for adaptation, for a new version of this brilliant comedy, on lines he quite agreed with, to be prepared with all speed, that it might be in our hands to stem the torrent of disaster we felt, still more surely as we advanced with the rehearsals, must be the fate of our new venture.²²⁷

En tanto que autobiografía escrita sobre la vida en el escenario por gentes pertenecientes al mundo del escenario, el concepto de fracaso posee una prioridad fundamental definida con detenimiento en otro momento del relato. Los fracasos fueron explicitados de la manera más objetiva posible por los Bancroft, sin atender a abigarramientos estilísticos que pudieran confundir al lector, ilustrando sus palabras con ejemplos de los mismos:

The word 'failure', in this instant, is taken to mean the production of a play by which money was lost. In the course of our twenty years of management we had four such catastrophes : *How she loves Him*, *Tame Cats*, *Wrinkles* and *The Merchant of Venice*. The first failure we considered underserved, and were sorry for. The second and third we thought were thoroughly deserved. The fourth we have always been proud of; it was in fact, within an ace of proving a triumphant success²²⁸.

Las referencias a estas cuatro obras, pertenecientes respectivamente a Dion Boucicault, Edmund Yates, H. J. Byron y Shakespeare, y estrenadas todas ellas en el Prince of Wales's por orden cronológico en diciembre de 1867, diciembre de 1868, abril de 1875 –*The Merchant of Venice*– y abril de 1876 –*Wrinkles*–, definen el fracaso comercial de una puesta en escena. Como es lógico, el recurso a la adaptación de una obra extranjera viene a enmendar un fracaso certero de una pieza anterior. De ahí también la necesidad y urgencia por tener la nueva versión del original francés en el menor tiempo posible, pues la necesidad de un estreno inminente de éxito supondría unos beneficios que compensaran las pérdidas ocasionadas con el montaje anterior. Tal y como narran los

²²⁷ Squire and Marie Bancroft. *Mr. And Mrs. Bancroft, On and Off the Stage. Op. Cit.* Pp. 228-229.

²²⁸ Squire and Marie Bancroft. *Recollections of Sixty Years. Op. Cit.* P. 213.

Bancroft, este mismo proceso coincidía plenamente con el de otra *troupe* de actores-empresarios encabezados por John Hare, amigo del matrimonio, tanto en lo económico como en la elección de la obra que habría de ser representada para sortear un fracaso anterior. El matrimonio narra cómo, una vez habiendo decidido el montaje de Sardou y contactado con el adaptador –Tom Taylor, autor de numerosas adaptaciones de obras francesas–, John Hare, tras haber sido enterado a través de los periódicos de los proyectos futuros de la *troupe* de actores-empresarios, contactó con ellos informándoles de su intención de realizar un montaje de la misma obra y en consecuencia, solicitar que aplazaran el suyo:

An announcement that Taylor was engaged upon this work appeared in the columns of the World, and soon afterwards was followed by a letter from Hare to say that the idea of *Les Pattes de Mouche* had also occurred to him, and that he wished to revive the existing English version of the play, *A scrap of paper*, to replace a programme which had failed to attract. Our emotions were very conflicting between a strong desire not to thwart the wishes of an old friend, towards whom, in fact, we were anxious to show good feeling. This desire proved the stronger of the two, and with very deep regret we stopped Tom Taylor's work, and gave up two parts we have always wished, and still would like to play.²²⁹

Conviene señalar el interés compartido por los Bancroft y John Hare por el mismo original francés, que confirma no sólo las potencialidades dramáticas de la pieza, sino también la agudeza comercial de sendas *troupes* de actores, al recurrir a una misma obra extranjera con el fin de sobreponerse económicamente a fracasos de taquilla anteriores. Esta coincidencia ratifica además las cualidades dramáticas de las obras del dramaturgo francés, garantía asegurada de acogida positiva por parte del espectador, refrendando así su inigualable éxito de público –lo que conllevaba a una demanda creciente de piezas para ser adaptadas en escenarios extranjeros–, y contrastando, tal y como señalábamos en capítulos anteriores, con la opinión académica tradicional que una vez más queda enfrentada con la recepción de una obra y con la praxis escénica. Finalmente, los Bancroft cedieron el privilegio de la representación al actor y antiguo amigo John Hare,

²²⁹ Squire and Marie Bancroft. *Mr. And Mrs. Bancroft, On and Off the Stage. Op. Cit.* P. 229.

y el éxito de su puesta en escena en el Court Theatre en marzo de 1876, con un reparto de lujo compuesto por el matrimonio Kendal y John Hare, confirmó las expectativas creadas de esta obra, que sería repuesta en enero de 1897 en el mismo teatro, sin contar esta vez con la presencia de Hare.

3. 8. 3. Los Bancroft y Sardou.

3.8.3.4. Una primera adaptación: *Peril*.

Tras un primer intento con *Les Pattes de Mouche*, la biografía dramática de los Bancroft remite a una segunda obra de Victorien Sardou titulada *Nos Intimes*. La adaptación fue encargada a B.C. Stephenson y Clement Scott, pareja de adaptadores que desde este momento inaugurarían un estrecho contacto con el matrimonio de actores emprendiendo toda una serie de adaptaciones francesas, principalmente del dramaturgo francés. Como hemos visto la urgencia en la adaptación es una constante derivada de las razones que motivan la misma, esto es, un fracaso comercial. Así pues, si bien B.C. Stephenson fue seleccionado para la tarea de traducir y contextualizar *Nos Intimes* para un escenario y público ingleses, Clement Scott, crítico literario de renombre del *Daily Telegraph*, entre otros diarios londinenses, entró a formar parte del equipo de adaptadores, en palabras de Squire Bancroft “on account of his marvellous power of speed, and he revised and much improved the adaptation with great rapidity.”²³⁰

En tanto que primera puesta en escena de una obra francesa anglizada, las dudas concernientes a priorizar el texto sobre la puesta en escena o viceversa se resolvieron a favor de una representación detallista y cuidada que demuestra el tratamiento dado a lo visual por el matrimonio de actores, y que más tarde repercutiría en una serie de

²³⁰ Squire and Marie Bancroft. *Mr and Mrs. Bancroft, On and Off the Stage. Op. Cit.* P. 231.

reformas del espacio físico teatral que servirían de promoción y vanguardia para otros muchos actores-empresarios. Así, los decorados son ricos y opulentos, diversos en sus materiales y alegóricos en su significado, ejerciendo de corolarios visuales de las didascalias francesas originales:

We had a very busy ten days before our re-opening, knowing the hazardous card we had resolved to play by venturing for the first time into French drama. Although our main attention was given to the play, some part of it was, per force, bestowed upon the new decorations and the furniture, which was replaced throughout the theatre. The general tone was deep amber satin and dark red, in place of the former light blue. Both tiers of box-fronts were decorated with allegorical paintings typical of the plays we had produced, and, to harmonize with a peacock frieze over the proscenium, which was very elaborately painted on a gold ground, handsome fans made of peacocks' feathers were attached to each of the private boxes by gilt chains. (...)The play was splendidly placed upon the stage: the old oak hall of Ormond Court took days to erect, and was so elaborately built with its massive staircase and rooms leading from a gallery as to make it impossible to remove it entirely for change of scene. We so arranged the play as to allow the hall to remain almost intact during three acts, the boudoir being constructed to be 'set' inside the walls of it.²³¹

Materiales nobles y de precio elevado componían un decorado tan sumamente elaborado que impedían el dinamismo de las escenas. Así, los cambios de ambientación se reducirían al máximo, de modo que las tablas quedaron sumidas en una reproducción fiel de un interior isabelino, contexto en el que se desarrollaría la pieza. El papel del Doctor Thornton, ansiado por Squire Bancroft, fue finalmente repartido en beneficio de John Kendal, concesión destinada a que éste entrara a formar parte del equipo actoral. Tal elección no fue equivocada, pues como narra el propio, el personaje destacaba a lo largo del tercer acto una combinación justa de ternura y patetismo que permitían al veterano comediante el despliegue de todas sus dotes interpretativas, de modo que, según su opinión, encarnar a Sir George Ormond no hizo sino promocionar su reputación. La obra fue estrenada el 30 de septiembre de 1876 y recibida con éxito por el público, manteniéndose en cartel durante tantas representaciones como éxitos

²³¹ Squire and Marie Bancroft. *The Bancrofts. Recollections of Sixty Years. Op. Cit.* Pp. 235-236.

anteriores de origen británico, siendo únicamente superada por el montaje de *The School for Scandal*, en abril de 1874. Tanto más desde el momento en que actores de la talla de Arthur Cecil, Henry Kemble y los Kendal engrosaron las filas de la misma tal y como la reproducción del *play-bill* que adjuntamos a continuación confirma:

The theatre has been redecorated from designs suggested by Mr. Bancroft, executed by Mr. Gordon, Mr. Harford, Mr. Philips, and Mr. Ballard. On Saturday, September 30th, 1876, at eight o'clock, will be produced a new comedy in four acts, called Peril, adapted for the English stage from M. Victorien's Sardou's "Nos intimes" by Mr. Sadville Rowe and Mr. Bolton Rowe.

SIR GEORGE ORMOND, BART	MR BANCROFT
SIR WOODBINE CRAFTON, K.C.S.I	MR. ARTHUR CECIL
PERCY GRAFTON	MR W. YOUNGE
DR. THORNTON	MR. KENDAL
CAPTAIN BRADFORD	MR. CHARLES SUGDEN
MR. CROSSLEY BECK	MR. KEMBLE
MEADOWS	MR. NEWTON
KEMP	MR. GLOVER
LADY ORMOND	MISS MADGE ROBERTSON (MRS. KENDAL)
LUCY ORMOND	MISS BUCKSTONE
MISS CROSSLEY BECK	MRS LEIGH MURRAY
SOPHIE	MISS HERTZ

The scene is laid at Ormond Court.

El interés de reproducir íntegramente el *play-bill* reside, más allá de la anécdota historiográfica, en la posibilidad de observar la anglización de los nombres de los lugares y de los personajes, así como el reparto original. Además, permite constatar en el párrafo explicativo de la fecha y hora de la función, el reconocimiento del nombre del autor de la obra original y de los adaptadores, en este caso bajo el seudónimo antes

explicitado. El *play-bill* también incluía al pie el anuncio de una próxima representación de una obra francesa adaptada al inglés por Clement Scott, titulada *The Vicarage; A Fireside Story*, del original compuesto por Octave Feuillet, *Le Village*. La pieza se estrenaría en marzo de 1877 en el Prince of Wales's con un reparto muy similar al anterior²³². Tanto este montaje como su reparto confirman las expectativas creadas en torno a las distintas dramaturgias francesas en tanto que piedra de toque recurrente en los escenarios dirigidos por el matrimonio de actores, al ser nuevamente montada tres años después en el Haymarket, de nuevo con la misma *troupe*.

Peril fue acogida positivamente por la crítica, y el papel encarnado por Squire Bancroft fue en especial objeto de reseñas muy favorables. Así, *The Times* aludía a una interpretación sin tacha de los sentimientos de un hombre acuciado ante la duda sobre la honestidad de su mujer, en los términos siguientes : “The tears of a strong man are said to be as grievous a sight as it is possible to see; and such intense anguish as that thrown by Mr. Bancroft into his voice and his manner is touching in its utter simplicity”²³³. Los críticos no pasaron por alto el origen de la pieza, subrayando constantemente su procedencia francesa. Con todo, el objeto de tal insistencia no fue denostar la adaptación, tal y como a menudo era el caso, sino, muy al contrario, alabar el tratamiento de la fuente original tanto desde el punto de vista textual como interpretativo. Así, un crítico descrito por Squire Bancroft como “thoroughly acquainted with the French stage”, afirmaba que por primera vez desde su construcción, “el teatro londinense más perfecto” se aventuraba a presentar una versión inglesa de una obra de origen francés, recogiendo el lema de los Bancroft desde sus inicios como actores, “What is worth doing, is worth doing well”²³⁴. Este lema resumía tanto la cuidada puesta en escena como la adaptación temática y la contextualización del original de Sardou, que el crítico había tenido la oportunidad de visualizar, durante uno de sus

²³² El montaje de marzo de 1877 en el Prince of Wales's se componía de Arthur Cecil en el papel de Haygarth, W.H.Kendal en el de Clarke y Mrs. Bancroft en el de Mrs. Haygarth. En su revival de noviembre de 1880, Arthur Cecil representaría a Haygarth, mientras que Squire Bancroft entraría en la función en el papel de Clarke, Stewart Dawson en el de Mason y Mrs. Bancroft en el de Mrs. Haygarth.

²³³ Citado por Squire Bancroft. In *The Bancrofts. Recollections of Sixty Years. Op. Cit.* P. 239.

²³⁴ *Ibid.*

múltiples viajes a París, con un reparto formado por los actores Félix, Numa, Parade, Madame Fargueil y Blanche Pierson. En palabras del crítico, el reparto londinense no tenía motivo alguno para sentirse en inferioridad interpretativa en comparación con el montaje francés, dado el elevado nivel dramático de los actores autóctonos.

Si bien es cierto que la gran mayoría de la prensa alabó la puesta en escena de los Bancroft del original de Sardou, no lo es menos que un sector de la crítica coincidió con la opinión desarrollada en capítulos anteriores a propósito del prejuicio existente sobre las versiones inglesas de obras extranjeras, en particular francesas, y las reseñas mostraron cierta tendencia a críticas más duras que las referidas hasta ahora. La mayoría de ellas giran en torno a la incapacidad de los actores-empresarios de encontrar un original inglés que supliera la necesidad de recurrir a obras francesas. Tales acusaciones, a menudo analizadas desde el punto de vista de la crítica, adoptan sin embargo en palabras del actor-empresario, esto es, de aquél que se ve obligado a recurrir a tales obras para poder subsistir, un efecto contrario por cuanto demuestran desconocer la realidad de la praxis teatral, y se limitan a obedecer a parámetros puramente especulativos. El lacónico testimonio de Squire Bancroft, que asume la necesidad y urgencia de obras no autóctonas y la disponibilidad del empresario teatral para sufragar los gastos de piezas de calidad británicas a cualquier precio, describe objetivamente la escasa calidad de los dramaturgos ingleses, aprovechando así la oportunidad de lanzar una crítica hacia la producción nacional y redirigir culpabilidades hacia la raíz de la cuestión:

Though the press was almost unanimous in praising the skill with which a French play had been transformed into an English one, there was naturally some repining that we had not been able to find an Original English comedy to our liking. Of course it was a matter for serious concern that while a management existed which was on the look-out for novelty, and prepared to pay price for it which a few years before would have been pronounced fabulous, no dramatist had arisen to supply work of a kind that justified the speculators in the preliminary outlay. But so it was.²³⁵

²³⁵ *Ibid.* P. 240.

El éxito de público de *Peril* evidenció una nueva forma de incrementar los ingresos de la compañía. A partir de su estreno en septiembre, el matrimonio de actores decidió aumentar el número de las representaciones mediante el recurso de las sucesivas *matinéés* celebradas dos sábados cada mes. Resulta evidente constatar el espíritu económico derivado de la escena teatral, tanto más si tenemos en cuenta que la recepción favorable de las *matinéés* sugirió igualmente la posibilidad de ofrecer un espectáculo por la mañana, diferente del vespertino, con el fin de explotar las potencialidades de los escenarios mediante la combinación de diversas funciones que pretendieran englobar la pluralidad de gustos del público. Con este fin, y durante la representación habitual de *Peril*, comenzaron los ensayos de una comedia titulada *Husbands*, adaptación –una vez más– de un original de Sardou de nombre *La Papillonne*, comedia en tres actos estrenada en el Théâtre-Français el 11 de abril de 1862, y cuya versión inglesa corrió a cargo de F. Waller. El reparto de dicha comedia contó con un reparto de lujo formado por el matrimonio Kendal, Arthur Cecil y el propio Squire Bancroft –esto es, no contempló la contratación de nuevos actores evitando así gastos añadidos. Sin embargo, estas funciones matutinas no pudieron llegar a celebrarse debido al farragoso y recargado escenario requerido para el montaje de *Peril*, de difícil desinstalación diaria. Con todo, esta idea demostró tanto su efectividad para probar la aceptación de una pieza por parte del público como su rentabilidad económica, cuando dos años más tarde el Court Theatre produjo dos originales franceses siguiendo dicho procedimiento. Los originales fueron *Bataille de Dames* de Eugène Scribe –*The Ladies' Battle; or, Un Duel en Amour*, en su versión inglesa– y *Le Fils de Famille*, de Bayard y Bienville, ésta última representada por el matrimonio Kendal en compañía del actor John Hare, y titulada en Londres *The Queen's Shilling*, según la adaptación de G. W. Godfrey.

El éxito del montaje de *Peril* quedaría corroborado por los sucesivos *revivals* que tendrían lugar en el Haymarket Theatre en febrero 1884 –con actores de la talla de Johnston Forbes Robertson o Alfred Bishop en los roles de Sir George y Sir Woodbine

respectivamente, bien conocidos por el asiduo a las salas londinenses - y en abril de 1892, con el célebre Herbert Beerbohm Tree en el papel de Woodbine. Destaca sobre todo la puesta en escena realizada en el Prince's Theatre en abril de 1885, también con un reparto de estrellas bien conocido por el público londinense y de atractivo garantizado para un joven Wilde recién instalado en Londres. El montaje del Prince's contaría con el mismo Herbert Beerbohm Tree, los actores Henry Grattan y Charles Coghlan, y la archiconocida Lillie Langtry. Conviene señalar la naturaleza y razón de dichas reposiciones o *revivals*, que no es otra que la misma que induce al recurso a una obra extranjera como fuente creativa de una versión inglesa, esto es, la urgencia de un éxito que aplaque un fracaso precedente. Así, el *revival* de *Peril* correspondiente a la temporada de 1883-1884 es consecuencia de una obra anterior de Arthur Wing Pinero estrenada en noviembre de 1883, *Lords and Commons*, incapaz de colmar las expectativas creadas en torno suyo. Las palabras de Bancroft explicitan los motivos de la puesta en escena: "Although some people were much in love with the play, the attractive powers of Lords and Commons waned sooner than we expected , so we revived Peril, which had not been acted since its career of great success at the Prince of Wales's Theatre seven years before"²³⁶.

Peril fue repuesta compartiendo cartel con otra adaptación francesa, *A Lesson*, del original de Meilhac y Halévy, cuya versión inglesa corrió a cargo de F.C.Burnand. Ambas obras sirvieron de transición durante los ensayos de una pieza de mayor envergadura y de larga tradición en los escenarios ingleses²³⁷, *The Rivals* de Sheridan. Debido a la cesión por parte de Squire Bancroft del personaje de Sir George Ormond al actor Forbes-Robertson, el reparto de 1883 presentaba una serie de figuras completamente nuevas²³⁸ que redondearon el triunfo de la función.

²³⁶ Squire and Marie Bancroft. *Mr. And Mrs. Bancroft. On and Off the Stage. Op. Cit.* P. 367.

²³⁷ Cf. Donald de Mullin. *Victorian Plays. A Record of Significant Productions on the London Stage, 1837-1901.* New York. London. Greenwood. 1987.Pp. 324-325.

²³⁸ El reparto del montaje estrenado el 16 de febrero de 1884 es el siguiente: Sir George Ormond: Mr. Forbes Robertson; Sir Woodbine Grafton: Mr. Alfred Bishop; Captain Bradford: Mr. H.B.Conway; Dr. Thornton: Mr. Bancroft; Mr. Crossley Beck : Mr. C. Brookfield ; Percy Grafton : Mr. H. Eversfield ; Meadows : Mr. Percy Vernon ; Kemp : Mr. Elliot ; Lady Ormond : Mrs. Bernard-Beere ; Lucy ormond : Miss Julia Gwynne ; Mrs. Crossley Beck: Mrs. Canninge; Sophie: Miss Augusta Wilton.

3.8.3.2. De *Dora* a *Diplomacy*.

El matrimonio de actores John y Madge Kendal detalla en sus memorias cuáles eran los medios por los que accedían a los originales de obras que más tarde se montarían. Envíos de autores *amateurs*, de traducciones, de plagios y muy a menudo de obras de escasa calidad, componían la mayoría de las propuestas que, si bien en su totalidad no alcanzaban el mérito de constituir una pieza en sí acabada, sí presentaban numerosos indicios de calidad que, una vez pulidos, podían dar pie a producciones más interesantes:

Mr. Kendal and I get quantities of plays brought to us and we make it a rule to read nearly every one of them. Of course, they are not all worthy of being placed before the public; but I am perfectly astonished at the amount of good there is to be found in the first plays of young playwrights, -unknown woung men and women. There is perhaps one scene that is remarkably good, or it may be some leading idea or character, but so badly surrounded that the play will not admit of production. I always in such cases write back to the author, 'Go on; you have the germ. Do not spare paper and ink and trouble, and you will eventually find that the good fairy has touched you with her wand'. I should think in the course of a year we have hundreds of plays submitted to us. My working table is covered with them, and I have some cupboards full besides. A great many are comediettas in one act, sent me by young ladies –sometimes translated from the French or German- pretty little things often, but too light and flimsy for use; containing, nevertheless, decided germs of talent. I think the matinées which have come into fashion are a great boon. Of course, they are in some ways detrimental to art, but they have many advantages which more than counteract any harm they may do. I have seen some very bad plays produced at them, but I have also seen some very good ones. The afford an excellent means of making the work of a young author known....

As a rule Mr. Kendal reads most of the plays sent to us. He is an excellent judge, and possesses the faculty of knowing exactly when there is money in a play. He is very difficult to please and very seldom wrong, his judgement is so cool.²³⁹

²³⁹ Madge Kendal. *Dramatic Opinions*. Boston. Little Brown. 1890.

El renombre de los actores, la calidad de sus puestas en escena, incita al envío de manuscritos por escritores noveles. Sin embargo, como el matrimonio especifica, la gran parte de ellos ha de ser rechazado al no presentar cualidades necesarias para la representación. La puesta en escena de una obra proviene, entonces, a partir de un éxito anterior, transmitido por el clamor popular y los rumores.

Así, el conocimiento del original francés procede, en la gran mayoría de los casos, a través de la fama y el contacto popular, del boca a boca, sin por ello limitarse éste a las gentes de la profesión, dado el renombre del dramaturgo francés en cuestión – en este caso Sardou- y la popularidad alcanzada a uno y otro lado del Canal. Como ya hemos explicado, si bien en muchos otros casos la adaptación era originaria de una pieza francesa escasamente conocida con el fin de ocultar así el original y prevalecer la versión inglesa, en la gran mayoría las adaptaciones, en tanto que expresión y riesgo de grandes cantidades económicas, procedían de autores de consolidado renombre y, ante todo, éxito, cuya pieza hubiera sido recibida clamorosamente por el público en los escenarios del país vecino, sirviendo éste así de anticipo a la par que de garantía para un futuro éxito en los escenarios extranjeros. De este modo, a esta primera noticia o rumor de un nuevo estreno de Sardou en París, se añade por otro lado, el éxito obtenido previamente por la compañía con su estreno de *Nos Intimes*, también de Sardou, todavía en cartel. Dado que Squire Bancroft encarnaba uno de los personajes más relevantes en dicho montaje, éste no pudo formar parte de la expedición que viajó a París con el fin de asistir a su estreno y valorar justamente su proyección en las salas inglesas. Dicho viaje de reconocimiento fue realizado por el adaptador B.C.Stephenson que, efectivamente, consideró la pieza un éxito asegurado en Londres:

I heard at this time that Sardou was about to produce a new play at the Théâtre du Vaudeville called *Dora*, and, mindful of the great success which was still attending the performance of our version of *Nos Intimes*, made plans to be *en rapport* with the première. My part in *Peril* was too important to allow me to give it up so early in the run, but it was represented in Paris by Mr. B.C.Stephenson. He returned extremely nervous as to the new play's chance of success in England, although much impressed by one or two

Capítulo 3

of its scenes . I pursued the matter further, on the strength of a criticism I read in a French newspaper, and found that the author had already sold the English and American rights to a theatrical agent, a Monsieur Michaelis, with whom I treated, inducing him to give me the refusal of the play until Ash Wednesday, which was fast approaching, when I promised to go to Paris and see the play. This was all settled, and I went over, accompanied by Mr. Kendal, who accepted my invitation for companionship.

We saw the play. At the end of the famous 'scène des trois hommes' I went to Michaelis and told him I had seen quite enough, whatever the rest of the play might prove to be, to determine me to give him a cheque at the end of the performance, if he would join Kendal and myself at supper at a little English club, in the Chaussée d'Antin, I then belonged to, but which as since known 'plungin' days at baccarat, and is now no more. Another fine scene followed in a subsequent act, and I felt assured there was ample material for a play in England, whatever the difficulties of transplanting it from Gallic soil might be.²⁴⁰

Tras la selección de la obra que será adaptada, y su visualización previa –dicha vista preliminar se repetiría más adelante en compañía de los adaptadores y de otros dos actores, John Hare y John Clayton-, el siguiente paso en el proceso previo al tratamiento del texto consiste, evidentemente, en la compra de los derechos de autor bien al autor mismo, bien a su poseedor/detentor en ese momento. Es fácilmente constatable partir del testimonio facilitado por los Bancroft la garantía segura y su éxito futuros vislumbrados en la función francesa, cuyo final fue ignorado eclipsado por el entusiasmo demostrado por el actor-empresario convencido y fascinado por los dos primeros actos, de su absolutamente necesaria compra. Ésta tuvo lugar por un precio que el actor-empresario considera “by far the largest sum ever paid for a foreign work, for his rights”²⁴¹, 1,500 libras esterlinas, que aún con todo no le impidió considerarla una “ganga” en comparación con las cualidades de la obra.

Una vez seleccionada la pieza y adquiridos sus derechos de autor, el texto pasaba a manos del traductor-adaptador que, a diferencia de otras obras o autores, trabajaba *en colaboración* con el actor-empresario, sin duda con el fin de adaptar el texto no sólo a los entresijos de la función actoral –requisitos declamativos, personajes

²⁴⁰ Squire and Marie Bancroft. *Mr. And Mrs. Bancroft, On and Off the Stage. Op. Cit.* Pp. 241-242.

²⁴¹ *Ibid.* P.242.

puestos en escena, recortar o extender los parlamentos según el actor- sino con el fin de ésta se ajustase, según el olfato para los negocios desarrollado por el actor empresario, a los fines previstos para la obra, esto es, a la inversión realizada. La colaboración entre el traductor-adaptador y el actor-empresario basculaba por lo tanto entre lo puramente teatral – a lo que el actor aportaba su visión y experiencia en los escenarios- con lo esencialmente económico –dónde el empresario calibraba aquellos aspectos considerados imprescindibles para convertir la pieza en un éxito de público. Los traductores-adaptadores de *Dora* (el trabajo en colaboración, muy frecuente y apreciado en Francia, era escaso en Gran Bretaña) fueron, como en el caso de *Peril*, B.C. Stephenson y Clement Scott, adaptadores de renombre que solían adoptar en sus trabajos el pseudónimo artístico de “brother’s Rowe”, y antiguos amigos del matrimonio Bancroft, además de desempeñar el último una ingente labor como críticos teatrales. La selección de dos traductores-adaptadores para llevar a cabo la tarea de adecuación de la obra a los escenarios ingleses respondía a dos motivos fundamentales que reunían nuevamente la vertiente puramente teatral con la eminentemente económica del proceso: por un lado, al tratarse de dos profesionales acostumbrados a trabajar en equipo, en lugar de uno, el ejercicio de adaptación resultaba más preciso y elaborado por cuanto toda decisión era debatida y discutida por dos opiniones, a menudo contrapuestas, resultando en un mayor pulimiento de la obra trabajada. Tanto más en el caso de una obra francesa, comúnmente de mayor extensión que las británicas - exigiendo por consiguiente numerosos recortes- y precisiones y readaptaciones contextuales que facilitarían la comprensión del público. Se trataba, en palabras del propio Bancroft, de “retain just what was necessary from the French second act and incorporate it with the first”²⁴². Ernest Legouvé, dramaturgo y colaborador de Labiche, refiriéndose al proceso de creación de una obra llevado a cabo por dos autores –proceso que como hemos visto en páginas anteriores, representaba uno de los principales motores no sólo del número de piezas llevadas a los escenarios en Francia, sino también de la calidad de las mismas- señala en este sentido que “une conversation à deux sur un sujet donné. L’un apporte l’idée ou le fait, l’autre le discute; on cause, on cherche, on se

²⁴² Squire and Marie Bancroft. In *The Bancrofts. Recollections of Sixty Years. Op. Cit.* P. 242.

contredit, on se complète: du choc de deux pensées naît la fusion, et de la fusion, le plan”²⁴³. El testimonio facilitado por los Kendal, matrimonio de actores de renombre, amigos y colaboradores del matrimonio Kendal, explicita las dificultades de adaptación que suponía el original francés:

Mr. Clement Scott has told us how the English stage version of *Dora* was written. Remembering the great success they had helped to make him in *Peril*, Mr. Bancroft had naturally asked Mr. Scott and Mr. Stephenson to undertake the adaptation of his new purchase, and, shortly after it had been concluded, the three went to Paris to judge how it had best be done. As Mr. Scott points out, the task presented tremendous difficulties. In common with most French plays, it was far too long for English audiences; there were some things in it that would be objectionable to them (we were far more sensitive in those days than we are now!), and there were many things in it that they would not understand.²⁴⁴

Esta labor de refinamiento no era contradictoria, sin embargo, del otro motivo que apuntábamos anteriormente: si bien es cierto que el análisis de dos profesionales resultaba más minucioso que el de uno sólo, no lo es menos que el proceso adquiría mayor velocidad, adelantando así el estreno de la obra. Este trabajo en equipo es fácilmente reconocible en numerosos vodevilistas franceses del siglo XIX, para quien el hecho teatral era tanto la expresión del quehacer artístico como su sustento económico. Los casos de Scribe y de Labiche, que compusieron un elevado número de piezas con la ayuda de numerosos colaboradores²⁴⁵, son probablemente el ejemplo más representativo de esta concepción del teatro como ritual compositivo cuya productividad y sistematismo valió a un gran número de dramaturgos numerosas acusaciones de “simples carpinteros teatrales” en contraposición con la efímera y transitoria labor del artista puro²⁴⁶. Los Bancroft relatan el detallado proceso de elaboración del texto con las siguientes palabras:

²⁴³ Ernest Legouvé. *Soixante Ans de Souvenirs*. Paris. Hetzel. 1888. Vol. III. Pp. 73-74.

²⁴⁴ T. Edgar Pemberton. *The Kendals. A Biography*. Op. Cit. P. 117.

²⁴⁵ Vid. 2.1. *La Industria Teatral Francesa*.

²⁴⁶ Es ésta una concepción de la tarea compositiva artística resultante de posicionamientos creativos románticos, por cuanto lo efímero es el estado propio gestativo de toda composición artística. Sobre las

Soon afterwards we placed the manuscript in the hands of our Clement Scott and B.C.Stephenson for consideration as to the line to be taken in its adaptation, with whom, as was our custom with all French plays, we worked in concert. A long time was spent in deciding the plan before the work was begun. (...) Sardou's play had meantime fully occupied both us and the 'brother's Rowe', as they were called; it was revised and revised, but at last approached completion. Only a careful comparison of the original manuscript with the English version could prove the labour it involved, and the tact and skill it required to retain just what necessary from the French second act and incorporate it with the first. When the play was read to the company, each adaptor in turn taking an act, it produced a profound impression on everyone present. One lady, who was cast for a small part, when asked if she was interested in the story, replied, 'interested! If anybody had spoken to me, I must have slapped their faces!'²⁴⁷.

El minucioso trabajo de adaptación se realiza a todos los niveles de la representación, trascendiendo el puro tratamiento textual. En este sentido, la lectura previa conjuntamente con los actores del reparto constituye no sólo una introducción de la pieza a sus futuros personajes, sino un nuevo filtro de opinión con respecto a la viabilidad y recepción de la obra entre el público, una primer estreno en privado, integrado dentro de la estrategia comercial del actor-empresario, de manera que la aceptación y el entusiasmo demostrado por los actores ratifica la primera impresión del productor.

El proceso gestativo textual reserva y culmina en la selección del título de la pieza. La elección no es baladí puesto que el título ejerce de talismán entre el público capaz de ejercitar en sus mentes una primera representación imaginada de la futura función. Además, no ha de solapar títulos anteriores que puedan dar lugar a confusión o ambigüedad. Por estos motivos la elección del título trata de evitar la simple traducción del original a cambio de otro más sugerente y de mayor atractivo entre la audiencia. El testimonio de los Bancroft incide, debido a las múltiples dificultades ocasionadas a raíz

acusaciones a Scribe de "carpintero teatral", vid. 2.3.2.1. *De la pièce bien-faite a la well-made play. La paradoja de Scribe y Sardou en los escenarios ingleses.*

²⁴⁷ Marie and Squire Bancroft. *Mr. and Mrs. Bancroft, On and Off the Stage. Op. Cit.* Pp. 242 y 258.

de la coincidencia del título del original francés con otros similares británicos, en el carácter accidental –cuando no ingenuo- de la decisión. La elección al azar de un título entre una serie se nos antoja, cuando menos, contradictorio o negligente en relación con una obra de tan esmerada preparación y factura. Con todo, dicho procedimiento sólo puede ser justificado en aras de un proceder equitativo y democrático entre las múltiples posibilidades e indecisión surgidas en torno a la elección del mismo, así como la falta de convencimiento y aprobación general de una opción en particular. Bancroft omite proporcionar tales detalles incidiendo en lo azaroso del proceso:

Then there arose a tantalizing difficulty as to its title. Our dear friend Charles Reade reminded us of the existence of his play *Dora*, founded on Tennyson's poem, thinking if we retained the name that a wide field would be opened to pirates. We first decided to christen it *Blackmail*, but when we so advertised it, claim was laid to the title as belonging to an unacted play by the late Watts Philips, who wrote so many admirable dramas for the Adelphi. We next thought, *a propos* of the last act, of the *Mousetrap*, again to find that someone had been beforehand; eventually all the titles thought of were, on night at home, written on slips of paper and put into a hat. We decided that the one drawn out in a given time should be resolved on. This chanced to be *Diplomacy*, which came out a long way ahead, and best of all, perhaps, fitted to the line we adopted in the play.²⁴⁸

Casualmente el título finalmente seleccionado, *Diplomacy*, concordaba perfectamente tanto con las líneas de la intriga dramática del original de Sardou, cuanto con la situación política internacional en aquel momento. Las modificaciones con respecto al original –consistentes en la transformación del personaje principal masculino, joven marinero en la obra francesa, en un agregado militar en Viena, al que se adjuntaría un hermano inexistente en *Dora*, que desempeñaría el papel de Primer Secretario de la Embajada Británica en París- se integraban exactamente en un contexto de efervescencia política en el que Gran Bretaña ocupaba el papel de mediador internacional en el conflicto surgido entre Rusia y Turquía: “accident served us very much with regard to the political relations between Russia and Turkey at the time, and

²⁴⁸ *Ibid.* P. 258.

the question of the Constantinople defences was a prominent one of the day”²⁴⁹. El testimonio de los Kendal ratifica la oportunidad azarosa del título con respecto al clima político internacional de la época, subrayando la idoneidad del mismo. Así, tras confirmar la imposibilidad de limitarse a una traducción literal del francés pues habría supuesto el empobrecimiento de la obra, los Kendal recogen las palabras de Clement Scott a propósito de la coincidencia entre la trama y las intrigas políticas internacionales:

In spite of the immense ‘grip’ of its situations and the cleverness of its character-drawing, a mere translation of the great Parisian *Dora* would probably have been a fiasco in London. Some new motive must be found. The question was, ‘What should it be?’ Well, it was just at this time that every one was singing –

‘We don’t want to fight,
but by Jingo if we do!’

which, by the way, I came across in Paris as-

‘Nous ne voulons pas la guerre,
Mais par Dieu si nous combattons !’

And thought that Dieu for Jingo was a decidedly free adaptation, and –but Mr. Scott will permit to quote his own words: ‘Time and opportunity served us’, he says. ‘England just at that time was in the thick of the Eastern question. No one knew whether we should or should not help the Turk against the Russian. Prejudices were divided, and Eastern politics were discussed in every newspaper. An official dispatch of importance had to be stolen, and an interest given it that would appeal to English sentiment generally, and particularly to English soldiers. Although it is so long ago, I think that I can apportion equally the credit –if, indeed, it is a credit- of the various alterations that turned Sardou’s play into a brilliant success instead of a failure, as it must have been had it been translated and its motive matter unchanged, as its author pretended to desire. First of all, Bancroft cracked the first difficult nut by suggesting that the two leading male characters in the play should be brothers. He saw at the outset the value of the brothers Beauclerc. It was

²⁴⁹ *Ibid.* Pp. 258-259.

Capítulo 3

an invaluable suggestion. Stephenson, who had been in a Government office for years – and so had I, for the matter of that- and as a Private Secretary knew all the inner workings of the Foreign office and diplomacy generally, was bent upon forcing an official tone into the play. Bancroft was all for soldiers, Stephenson was all for Government office. It must be a combination of War Office and Foreign Office. At last it struck me in a mysterious way –the Eastern Question, of course! I was a fierce Jingo at the time, and I believe it was ‘Jingoism’-that is to say, the Beaconsfield policy –that gave the play its first interest so far as England was concerned. When that random shot was fired by the Eastern Question the difficulties melted away like snow. Bancroft got his soldiers, Stephenson got his diplomatic tone, I got my Jingoism’.

Under these happy conditions the play was written and produced, and *Diplomacy*, as in its English dress it was called, proved one of the greatest victories of the famous Bancroft régime. I wonder if that Eastern Question had really a great deal to do with its success? I know that when a few years ago the piece was revived by Mr. Hare it interested me as much as ever, and delighted younger folk who had never heard of the Jingo days of 1878. And yet all around me were people who told me that it was hopelessly ‘old-fashioned’, and that I was wrong to enjoy and praise it. But they were people who had ‘seen it before’, and were therefore well equipped to pose as keen dramatic critics.²⁵⁰

La narración del matrimonio Kendal ofrece una perspectiva mucho más pormenorizada del proceso gestativo del contexto dramático intrínseco a la obra. Las modificaciones detalladas más arriba resultantes de las múltiples aportaciones facilitadas por los numerosos años de experiencia de los adaptadores en el cuerpo diplomático británico, enriquecieron la pieza con una atmósfera oficial que armonizaba con los vaivenes de la política internacional del momento. Ésta, además, permitió el acuerdo entre las opiniones contrapuestas de Bancroft y Stephenson al ver cómo el estallido del conflicto, sugerido por el segundo adaptador, Scott, facilitaba la puesta en escena de sendos gabinetes de Defensa y Asuntos Exteriores, integrando ambos aspectos en la trama. El testimonio de los Kendal muestra la necesidad de adaptar las líneas de una obra al público, no sólo con el fin de facilitar el original a menudo contextualizado en espacios y situaciones desconocidos por un auditorio británico, sino para adentrar al público en la obra misma, exigir su identificación con la trama y los personajes que, de otro modo,

²⁵⁰ T. Edgar Pemberton. *The Kendals. A Biography. Op. Cit.* Pp. 117-119.

muy probablemente habrían sido ignorados. La modificación del original francés centrado en París por un vínculo situacional más directo y reconocible producía un efecto empático reforzado por la curiosidad suscitada al permitir entrever íntimamente los entresijos de una trama política conocida públicamente pero frente a la que hasta el momento permanecían distantes.

A este proceso de verosimilitud, de realismo textual, se añadía la cuidada elaboración de los elementos escénicos. El texto requería una puesta en escena minuciosa, cuyos detalles facilitarían dicho adentramiento del espectador en el conflicto a la orden del día:

The scenes at Monte Carlo and Paris were elaborately prepared and decorated, although, we frankly admit, not so elaborately as to allow truth in the rumour that one suite of furniture had in the days of the Empress Eugénie formerly graced her boudoir in the Tuileries. Our desire for realism in the last act, which we laid in the Chancellerie of the British Embassy, induced a special visit to Paris for final details, for which every opportunity was given to us through the kindness of Mr. (now Sir Francis) Adams, who, since we knew him as a boy at Scarborough, had entered the diplomatic service, and had become an attaché under Lord Lyons.²⁵¹

Los escenarios exóticos, las detalladas imitaciones de los paisajes urbanos e interiores parisinos, remiten a una concepción de lo espectacular como fundamento del éxito teatral. Los Bancroft, sabedores de la identificación entre el impacto visual y el placer del espectador no escatimaron en detalles durante el montaje. El texto final no fue impreso sin una última lectura y consentimiento del propio actor-empresario que pulía la versión escrita dando su visto bueno. El testimonio de uno de los dos adaptadores, Clement Scott, certifica cuan beneficiosos estos últimos retoques resultaban para la obra por cuanto mejoraban su versión definitiva. En palabras del propio adaptador,

the sheets of manuscript were taken to Bancroft for his careful revision and judgment before they were sent on to the printer; the names of Saville and Bolton Rowe were on the

²⁵¹ Marie and Squire Bancroft. *Mr. and Mrs. Bancroft, On and Off the Stage. Op. Cit.* P. 258.

Capítulo 3

programmes, but Bancroft deserved to share fairly in any credit that fell to the adaptation of a very difficult work. He did not actually write the dialogue, but his judgment and suggestions were invaluable. I have never met so careful, experienced and diplomatic an editor of dramatic work as Bancroft, and *Diplomacy* is not my only experience of the value of his assistance, equally with that of his gifted wife, on any play submitted to them...I think Bancroft would make a model editor, for he has such consummate tact, such patience, such knowledge of men and things. He is so thoroughly a man of the world²⁵².

La versión escrita de la pieza exigía la mención, poco usual por otra parte, del nombre de los adaptadores así como del autor del original como garantía de calidad y de honradez con respecto a la fuente originaria. El éxito de la obra queda demostrado por las palabras de Squire Bancroft

The play, from start to finish, was a triumph. Before I went upon the stage for the splendid 'three-men scene', I told the prompter I was sure the applause would be tremendous at the end of it, and asked him when we answered the call to keep the curtain up a longer time than usual, I felt so certain of success. He more than obeyed me in his zeal, and I thought would never ring the curtain down again; nothing, however checked the salvos of applause and the roar of approving voices, for again and again, the curtain had to be raised in answer to the enthusiasm, which at the close of the fine scene between Mr. And Mrs. Kendal in the third act, was almost repeated. At the end of the play, in answer to an extraordinary ovation, which must live keenly in the memories of all who were present, and enthusiastic calls for the author.²⁵³

La magnitud del éxito de público relatado por el actor confirma la tesis de Russell Jackson y Michael R. Booth a propósito de la naturaleza fundamentalmente visual del teatro victoriano²⁵⁴. Las memorias de otro matrimonio de actores componentes de la *troupe* que actuó en el estreno, los Kendal ratifican la espléndida acogida de público.

²⁵² Squire and Mary Bancroft. *The Bancrofts. Recollections of Sixty Years. Op. Cit.* Pp. 242-243.

²⁵³ Marie and Squire Bancroft. *Mr. and Mrs. Bancroft, On and Off the Stage. Op. Cit.* P. 261.

²⁵⁴ Cf. Michael R. Booth. *Victorian Spectacular Theatre. 1850-1910.* Boston, London, Henley. Routledge & Kegan Paul. 1981; Russell Jackson. *Victorian Theatre.* London. A & C Black Ltd. 1989

Estos últimos inciden principalmente en el papel determinante jugado por su interpretación en la aceptación de la obra por parte del auditorio:

The perfect way in which it was acted did much to secure the triumph of *Diplomacy*, and every member of an admirable company seemed well placed. But I am not saying too much when I assert that the Kendals bore away the palms. In the arduous and sympathetic part of Dora, Mrs. Kendal, of course, had the great part of the play, and right well she availed herself of her opportunity; and, to quote Mr. Joseph Knight, 'Mr. Kendal revealed as Captain Beauclerc, the hero, an amount of force that he has not previously displayed, and carried off the honours of the evening'.²⁵⁵

Entre las múltiples escenas que componían la pieza, la famosa escena de los tres hombres, situada en el eje central de la función, en los que Squire Bancroft se reunía junto a John Kendal y Arthur Cecil, representaba el clímax dramático e interpretativo. Entre los tres personajes, es el del conde Orloff, escasamente presente sobre el escenario durante el primer acto, aquél que mayor atención acapara por el duelo interpretativo que mantenía con los otros dos actores. La *Saturday Review* reseñaba el éxito de la escena, famosa en un principio por su difícil reparto, con las siguientes palabras:

This scene, which no doubt is the one upon which the play depends, is played as admirably here as it was at the Vaudeville in Paris.

Mr. Bancroft's performance in the scene as Count Orloff could hardly be improved, and his playing of the part throughout gives a fresh proof of Mr. Bancroft's fine power of impersonation, a thing somewhat different from acting in the loose sense which is too commonly attached to the word. The character demands an unusual capacity for indicating rather than expressing a passionate emotion, and in Mr. Bancroft's rendering of it we can find no fault.²⁵⁶

La importancia de un reparto de lujo a la hora de calibrar la recepción de una obra es más que evidente si atendemos, además, a las declaraciones del crítico teatral William Archer a propósito de *Diplomacy*. Archer confirma la opinión anterior de los Kendal,

²⁵⁵ T. Edgar Pemberton. *The Kendals. A Biography. Op. Cit.* Pp. 120-121.

²⁵⁶ Marie and Squire Bancroft. *Mr. and Mrs. Bancroft, On and Off the Stage. Op. Cit.* P. 261.

demasiado parcial por describir personalmente el éxito de los miembros de su propia compañía, sosteniendo que “the cast was perhaps the strongest on record in the annals of contemporary stage”²⁵⁷, y autentifica la magnitud interpretativa de un elenco de autores reunido en una misma función. Así la conjunción de sendos matrimonios Bancroft y Kendal, y de los actores Arthur Cecil y Henry Beauclerc, con excepción de la ausencia de John Hare, suponía un acontecimiento en el que “all the leading figures of our modern school of comedy appeared on the same stage, and the result was an almost unprecedented success, the crowning glory of the Bancroft management”.²⁵⁸ Archer no fue el único crítico literario que alabó el triunfo interpretativo del matrimonio. El escritor y crítico Wilkie Collins coincidió con el anterior en reconocer el indudable papel ejercido por la excelente puesta en escena llevada a cabo por los actores:

You have won a great success, and you have most thoroughly deserved it. I have never seen you do anything on the stage in such a thoroughly masterly manner as the performance of your part in the great scene. Your Triplet was an admirable piece of acting, most pathetic and true, but the Russian (a far more difficult part to play) has beaten the Triplet.

There was no mistaking the applause that broke out when you left the scene. You had seized the sympathies of the audience.

Of the great success of the English Dora there is no manner of doubt, and I heartily rejoice in it. –Yours always truly, WILKIE COLLINS.²⁵⁹

²⁵⁷ Citado por T. Edgar Pemberton. *The Kendals. A Biography. Op. Cit.* P. 121.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Marie and Squire Bancroft. *Mr. and Mrs. Bancroft, On and Off the Stage. Op. Cit.* Pp. 262-263. El éxito obtuvo su repercusión no sólo en la positiva crítica dramática de los diferentes diarios, sino también en la taquilla. Bancroft señala este aspecto con no menos detalle, contrastando con el laconismo con que describe anteriores fracasos teatrales: “The success of the play, which owed much to the acting of all concerned, on which it is hardly our province to dwell at length, passed all our experience. The crowds that congregated outside the doors every night were large enough to make several audiences, and had the theatre been twice its size, would have brought us quickly quite a fortune, for it was crowded to its utmost capacity in every part until July, seven times a week, as we gave an unbroken series of morning performances. The seats were secured in advance for a longer time than I ever heard of –months, not weeks- and it might well be wondered if the purchasers would ever be the occupants”. *Ibid.* Pp. 263-264.

Fue tras esta brillante producción que la asociación entre el matrimonio Kendal y el matrimonio Bancroft en el Prince of Wales's Theatre llegó a su fin, más interesados los primeros en volver junto a John Hare a su teatro en Chelsea.

El éxito de la obra queda confirmado por el interés crematístico que suscitó mucho antes de su primera representación. El diálogo que reproducimos a continuación describe perfectamente los oscuros entresijos teatrales motivados únicamente por la rentabilidad económica. Una semana antes del estreno de *Diplomacy*, Squire Bancroft recibió en el teatro a uno de los principales libreros de Bond Street, Mr. Ollier, con el fin de realizarle una oferta concerniente al próximo estreno teatral del matrimonio.

Mr. Ollier: You have now over a hundred and twenty stalls in the theatre, Mr. Bancroft.

Mr. Bancroft: Yes.

Mr. Ollier: The charge of which at your booking office is ten shillings?

Mr. Bancroft: Yes

Mr. Ollier: Let us count them as a hundred and twenty, which at ten shillings each, would be sixty pounds a night, if all of them were taken.

Mr. Bancroft: Exactly.

Mr. Ollier: Sixty pounds a night is at the rate of three hundred and sixty pounds a week for six performances.

Mr. Bancroft: I follow you.

Mr. Ollier: Well Mr. Bancroft, from the night you produce *Diplomacy* until the middle of July will be about five and twenty weeks.

Mr. Bancroft: Yes, I think so.

Mr. Ollier: Three hundred and sixty pounds a week for five-and-twenty weeks would be nine thousand pounds.

Mr. Bancroft: I don't know –haven't counted- but what are you coming to?

Mr. Ollier: This. I am prepared to take every stall in the theatre 260 at its full price, for six months, and to write you a cheque for the whole sum at this moment

Mr. Bancroft (after a pause): You rather take my breath away, Mr. Ollier; but will you let me ask what prompts you to make such an extraordinary proposal?

Mr. Ollier: Certainly. I have a great opinion of your judgement, and am simply prepared to back it. I can't recall a cast of any modern production with six names as Mrs Bancroft's

Capítulo 3

and your own, and Mr. And Mrs Kendal, Mr. Arthur Cecil and Mr. Clayton. Added to which I know the play drew money in Paris, and I feel sure you know what you are doing.

Mr. Bancroft: I am, of course, very much complimented, believe me, by your proposal, and by what you say of me. I can do nothing, however, it seems to me, but thank you for the offer, and decline it”

Mr. Ollier: Decline it! Why?

Mr. Bancroft: For one good reason. If the play should succeed, as you expect, you would have a monopoly of the stalls, and could put them at any price you like, leaving Mrs. Bancroft and myself to bear the natural anger of the public.

Mr. Ollier: Well, Mr. Bancroft, I am sure you know your own business best; but I don’t think in a long career I have met another manager who wouldn’t have refused the offer. Anyhow, I wish you all the success you work so hard for, and many a long year of it. Good-night!

Mr. Bancroft: Good night!²⁶⁰

Consideramos la conversación un documento autenticador menos de la dignidad y decencia del empresario teatral que de los trasfondos financieros de una industria teatral reducida a una simple transacción comercial. Esta tesis, ya avanzada en capítulos anteriores, queda refrendada por la oferta del librero de Bond Street con el fin de alquilar el teatro con el fin de obtener un rendimiento económico muy superior al ordinario por medio de un aumento sistemático de los precios de las butacas a tenor del innegable éxito previsto en la obra. La decencia exhibida por Squire Bancroft, patente en su negativa de permitir un aumento desproporcionado de los precios, aunque posiblemente hiperbólicamente agravada por el hecho de tratarse de una autobiografía en la que autor, narrador y personaje se confunde bajo una misma persona, no deja por ello de ser cierta, y confirma la opinión de numerosos historiadores del teatro inglés que sostienen la excelente labor desde y por el teatro llevada a cabo por el matrimonio, tal y como queda demostrado en otros muchos esfuerzos destinados a mejorar el teatro como espacio físico y a favorecer al público como parte integrante directa de la puesta en escena. Con todo no es menos cierto que la negativa podría ser interpretada en toda lógica en tanto que un intento de evitar que, ante la desproporcionada subida de los

²⁶⁰ *Ibid.* Pp.259-260.

precios, el público optara por culpar de ésta no a aquél que hubiera alquilado el teatro dirigido por el matrimonio –pues hubiera desconocido tal hecho- sino al matrimonio mismo, provocando con ello un descenso inmediato de la popularidad del matrimonio Bancroft. Como vemos, ambas interpretaciones evidencian un agudizado sentido teatral, muy próximo a la atmósfera financiera que rodeaba a una industria en pleno esplendor.

El reparto y programa final de la pieza quedó configurado de la siguiente manera, y supuso uno de los mayores éxitos de taquilla e interpretativos del matrimonio Bancroft. Reproducimos a continuación una copia exacta del *play-bill* del estreno de *Diplomacy*. Sirva de documento histórico por cuanto permite apreciar la composición de la obra formada de diferentes elementos recurrentes en la gran mayoría de los programas de mano consultados: a saber, el título; el subtítulo especificativo de la fecha y lugar del estreno, y el número de actos; un segundo subtítulo especificativo de la obra original adaptada y del nombre de los adaptadores; una suerte de epigramática leyenda anunciativa y explicativa de la temática de cada acto extraída de autores literarios de indudable renombre; y finalmente, del reparto de la pieza.

On Saturday, January 12, 1878, for the first time, will be acted a play in four acts, called,

DIPLOMACY

Adapted for the English stage from M. Victorien Sardou's comedy 'Dora', by Mr. Saville Rowe and Mr. Bolton Rowe.

Act I. – ‘Man’s love is of man’s life a thing apart,
‘Tis woman’s whole existence.’ –*Byron*.

Act II.- ‘Mark now, how a plain tale shall put you down’. –*Shakespeare*

Act III.- ‘But hither shall I never come again,
Neve lie by thy side, see thee no more.

Farewell!’ –*Tennyson*

Act IV. – ‘What do you call the play?
The Mouse-Trap! Marry, how?’ –*Shakespeare*.

Capítulo 3

COUNT ORLOFF	MR. BANCROFT
BARON STEIN	MR. ARTHUR CECIL
MR. BEAUCLERC	MR. JOHN CLAYTON
CAPTAIN BEAUCLERC	MR. JOHN KENDAL
ALGIE FAIRFAX	MR. SUGDEN
MARKHAMMR. NEWTON
ANTOINEMR. DEANE
MARQUISE DE RIO-ZARES	MISS LE THIÈRE
COMTESSE ZICKA	MRS. BANCROFT
LADY HENRY FAIRFAX	MISS LAMARTINE
DORAMRS. KENDAL
MIONMISS IDA HERTZ ²⁶¹

La obra demostró ser uno de los mayores triunfos en la dirección de los Bancroft del *Prince of Wales's*, como quedó demostrado por los sucesivos *revivals* posteriores. La notoriedad pública de la función puesta en escena por los Bancroft alcanzó tal envergadura que fue objeto de un montaje paródico de la misma, titulado *Diplunacy*. El autor del mismo fue el dramaturgo y adaptador teatral F.C.Burnand. El simple hecho de haber sido objeto de una parodia teatral a las pocas semanas del estreno, evidencia sintomáticamente el vertiginoso éxito del original. La parodia, al exigir un exacto conocimiento de la obra parodiada por parte del público con el fin de que éste reconozca los mecanismos desmitificadores puestos en funcionamiento, demuestra la profunda repercusión de *Diplomacy* sobre el público londinense. La obra, además de permitir un nuevo adentramiento en la pieza que tanto éxito había adquirido previamente, demostraba poseer innegables cualidades dramáticas tal y como los propios actores y adaptadores del original admitían²⁶², justificando de este modo el éxito que obtendría.

²⁶¹ Marie and Squire Bancroft. *Mr. and Mrs. Bancroft, On and Off the Stage Op. Cit.* P. 260.

²⁶² Las cualidades no eran únicamente de naturaleza dramática sino también, como ocurría con el original, interpretativa. Sobre esto, Squire Bancroft afirmaba “Not only was the travesty immensely funny, but it was remarkably well played, the mannerisms and peculiarities of the actors being wonderfully seized by the burlesque company, whose members paid weekly visits to our matinées while their rehearsals were in progress. For our own parts, it was very amusing to ‘see ourselves as others see us’, and we laughed as heartily at the good-natured caricatures of our peculiarities by Miss Venne and Monsieur Marius, as at the comic reproduction of Mrs. Kendal by Miss Rachel Sanger, or at Mr. Penley’s grotesque imitation of the peculiarities of the Baron Stein. We forget who burlesqued Mr. Kendal, but Mr. Clayton suffered at the

Como afirma el mismo Bancroft, “*Diplunacy* had a great and deserved success, and ran by our sides for many months”²⁶³. Con todo, *Diplunacy*, además de reforzar el renombre de la adaptación de la obra francesa, también actuó en su detrimento. Tal y como relata el propio actor-empresario, las numerosas dificultades surgidas a raíz de la inagotable afluencia de público provocaron que una parte de éste, ante la imposibilidad de presenciar la representación de *Diplomacy*, acudiera en cambio a la puesta en escena de la parodia para más tarde asistir al original. La inversión del orden lógico de la visualización conllevaba una alteración de la comprensión de la obra, repercutiendo parcialmente en el escaso favor del público con respecto al original.

Tanto los adaptadores, como el matrimonio de actores-empresarios decidieron telegrafiar al autor de la obra como señal de reconocimiento, misiva que tuvo por respuesta una idéntica por parte del francés en la que agradecía enormemente la amabilidad del matrimonio, y se congratulaba del éxito obtenido por la obra en Londres²⁶⁴. Es más que evidente el contacto directo existente entre el mundo teatral londinense y su contrapartida parisina. Contacto que permitía conocer de primera mano todas las novedades estrenadas en los escenarios franceses, al tiempo que permitía establecer una relación directa con los creadores que propulsara la compra de los derechos de representación de futuras obras. La estrecha relación entre los escenarios de ambos países queda refrendada por las numerosas visitas ya aludidas al inicio de este capítulo entre los empresarios teatrales y actores. Pues, si bien Sardou, en su carta de

hands of Mr. Harry Cox (an original member of the first Prince of Wales's Company, since dead). *Ibid.* P. 265.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ La carta enviada por Sardou es la siguiente:

Paris, le 21 Février, 1878

CHER MONSIEUR, -Pardonnez-moi le retard que j'ai mis à vous écrire. Je suis en ce moment accablé de travail ; répétant chaque jour de midi à cinq heures, écrivant toute la matinée, et le soir trop fatigué pour reprendre la plume.

J'ai reçu avec un bien vif plaisir le charmant objet que vous voulez bien m'envoyer à titre de souvenir de la part de Mrs. Bancroft, et de la vôtre. Je suis, on ne peut plus sensible à l'amicale pensée qui vous a conseillé le gracieux envoi, et vous a fait choisir l'objet de tous le plus propre à me rappeler sans cesse et le succès de *Dora* à Londres et la charmante urbanité de son directeur. Je ne fumerai plus désormais une cigarette, sans penser à tout cela, et le souvenir ne s'envolera pas avec la fumée.

Priez Madame Bancroft de vouloir bien agréer mes salutations les plus empressées et permettez-moi de vous serrer la main cordialement à l'anglaise.-VICTORIEN SARDOU

Ibid. P. 261.

agradecimiento, lamentaba profundamente la imposibilidad de asistir a la puesta en escena de los Bancroft, quién sí asistió fue el joven primer actor del Théâtre du Vaudeville de París, Pierre Berton, que encarnó la figura del amante en *Dora*, y aseguró dar a conocer al autor su inmejorable opinión sobre la adaptación inglesa. Además, fue por medio del joven actor que el matrimonio Bancroft fue presentado al dramaturgo francés el verano de ese mismo año en su residencia de Mary-le-Roi, en un ejemplo más de los esfuerzos por estrechar las relaciones entre los adaptadores británicos del teatro francés y las fuentes. La visita fue provechosa por cuanto permitió fortalecer²⁶⁵ los nexos entre el más prolífico autor dramático francés del momento y el equipo de actores y empresarios de mayor renombre en la industria teatral londinense. Tal unión, no exenta sin embargo de altibajos, se confirmaría más adelante por las sucesivas adaptaciones de piezas del autor, tal y como veremos más adelante.

La última representación de *Diplomacy* tendría lugar en 1893. Su retirada de cartel fue motivada menos por la escasez de afluencia de público que por las eventualidades que acecharon su puesta en escena. Una serie de infortunios mermó el reparto de actores exigiendo su sustitución por otros rompiendo así con la perfecta *entente* del primer momento. Ruptura que sin duda repercutiría en la recepción del público.

El éxito obtenido por *Diplomacy* en Londres auguraba su reposición en años venideros. Efectivamente, la sensación producida por el montaje de 1878 en el Prince of Wales's se reprodujo una vez más en el Haymarket, como cierre de la temporada 1884-

²⁶⁵ A pesar del carácter meramente anecdótico del relato de los Bancroft de su visita a la residencia de Sardou, la admiración del matrimonio de actores hacia el dramaturgo francés se manifiesta en la reproducción y apropiación de las palabras del crítico y director del Théâtre Français Jules Clarétie a propósito del autor, que Squire Bancroft hace suyas: “Il sait tout, Sardou, il a tout lu, il cause comme personne. L’auteur dramatique est égalé en lui –et ce n’est pas peu dire- par le merveilleux causeur, érudit, alerte, léger, profond, incomparable. C’est un conteur exquis et un diseur parfait”. Marie and Squire Bancroft. *Mr. and Mrs. Bancroft, On and Off the Stage Op. Cit.* P. 271. El encuentro se cerró con el regalo por parte del dramaturgo de una fotografía suya acompañada de una nota autografiada que rezaba “Souvenir bien cordial au Directeur et aux Artistes du Théâtre du Prince de Galles. Septembre 1878. Victorien Sardou”, que el matrimonio colgaría en el salón principal del teatro como prueba de sus lazos de amistad con el mayor dramaturgo francés del momento.

1885. El público londinense tuvo la oportunidad de ver de nuevo a los actores que siete años antes habían escenificado la versión inglesa de *Dora* aunque, en esta ocasión, en una distribución diferente dado que gran parte del reparto inicial –los Kendal, John Clayton y Arthur Cecil- había sustituido su trabajo de actores como directores de escena y empresarios teatrales, y los Bancroft cedieron los papeles principales del conde Orloff y de la condesa Zicka a los actores Maurice Barrymore y Mrs. Bernard Beere –el primero más conocido en los escenarios americanos-, optando por personajes menos relevantes como los de Henry Beauclerc y Lady Henry, el primero de ellos como recuerdo a John Clayton, que en 1878 había encarnado al personaje, recientemente fallecido. Salvo estas excepciones, el montaje estrenado el 8 de noviembre de 1884 estaba formado de actores completamente nuevos²⁶⁶, aunque no por ello el éxito fue menor. Tanto es así que los Bancroft optaron por una segunda reposición años más tarde, en febrero de 1893, en el Garrick Theatre de Londres, anunciada en las columnas del *Daily Telegraph* con las siguientes palabras

An important revival of the celebrated play, *Diplomacy*, with a remarkable cast, will be the next production at the Garrick theatre. Mr. Hare has persuaded Mr. Bancroft to reappear in his original character of Count Orloff; Mr. Arthur Cecil has been specially engaged for his old part of Baron Stein; Julian Beauclerc will be played by Mr. Forbes-Robertson; Mr. Gilbert Hare will be the young attaché; and the elder brother, Henry Beauclerc, will be played for the first time by Mr. Hare. Miss Kate Rorke will be the new Dora, the Countess Zicka will be acted by Olga Nethersole; and lady Monckton will appear, for the first time under Mr. Hare's management, as the Marquise de Rio-Zarès.

But in addition to these conspicuous attractions, there will be one of even greater significance. To show her friendship and regard for her old comrade, Mrs. Bancroft has most generously given her services for a certain number of weeks, and will appear as Lady Henry Fairfax. Although this part is a small one, it is needless to say how valuable

²⁶⁶ Salvo el personaje de la viuda de Don Alva, la Marquesa de Rio-Zarès, encarnado por Roma Le Thière, el reparto fue absolutamente innovador. Así, *Diplomacy* fue repuesta el 8 de noviembre de 1884 con los siguientes actores: Henry Beauclerc, Mr. Bancroft; Julian Beauclerc, Mr. Forbes-Robertson; Algje Fairfax, Mr. Elliot; Count Orloff, Mr. Barrymore; Baron Stein, Mr. C. Brookfield; Markham, Mr. Yorke; Antoine, Mr. Charles Eaton; Lady Henry Fairfax, Mrs. Bancroft; Marquise de Rio-Zarès, Miss Le Thiere; Countess Zicka, Mrs. Bernard-Beere; Dora, Miss Calhoun; Mion, Miss Polak.

Capítulo 3

the services of this brilliant actress will prove, and her temporary return to the stage cannot fail to be welcomed by all classes of playgoers with interest and delight.²⁶⁷

La reseña del *Daily Telegraph* desvelaba todas las claves de la representación. Tanto los nombres de los actores que participarían, como los personajes encarnados por éstos, eran anunciados al público anticipando un éxito seguro. El reparto, como se puede observar, reproducía la producción de 1878 en el Prince of Wales's, de modo que el éxito que quince años antes había fraguado en la memoria colectiva del público londinense volvía a las carteleras teatrales con el sabor de un producto elaborado y mejorado con el tiempo.

En tanto que éxito seguro, la reposición de *Diplomacy* había sido propuesta con anterioridad en numerosas ocasiones, cada una de ellas declinada por Squire Bancroft con el fin de preservar el significado para el espectador obtenido en sendos montajes previos y no ceder ante los más inminentes intereses lucrativos. De hecho, ante el anuncio de una futura reposición de la obra, Squire Bancroft hubo de defenderse en repetidas ocasiones de las críticas que aseguraban que dicho *revival* respondía, como lo había hecho en ocasiones anteriores, a un ánimo de enriquecimiento. Las palabras del actor desmintiendo tal argumento no pueden sino resultar objeto de duda, a pesar de la rotundidad con la que afirma su amor por el teatro como única razón de la puesta en escena de la pieza: “The intimacy of more than forty years entitles me to say that no such idea crossed her mind, no such stuff was in her thoughts. It was freely acknowledged to be a ‘labour of love’, and, in simple truth, a flower plucked from the sweet garden of generous nature, in harmony with the life of one who had been a breadwinner since her tongue could lisp”²⁶⁸. Únicamente la propuesta realizada para el Garrick Theatre por el actor y amigo de Bancroft, John Hare, presentaba una reposición de la pieza en términos diferentes. En tanto que testimonio del esplendor artístico dramático de la *troupe* de actores, *Diplomacy* debía ser repuesta íntegramente según el montaje de 1878, por lo que toda puesta en escena que respondiera a las características

²⁶⁷ Squire and Mary Bancroft. *The Bancrofts. Recollections of Sixty Years. Op. Cit.* Pp. 330-331.

²⁶⁸ *Ibid.* P. 335.

de la función del Prince of Wales's había de ser deshechada. Así, Bancroft encarnaría nuevamente al Conde Orloff, mientras que la dificultad residiría en el papel de su esposa, decidida a representar el personaje de Lady Henry Fairfax, mucho menos relevante, en detrimento de la protagonista Condesa Zicka. Su interpretación fue, a pesar de todo, un éxito absoluto por parte de la crítica. Las reseñas celebraron la reposición de la pieza incidiendo en la aparición de la actriz:

The cheering began as soon as her merry, musical laugh was heard at the wings; it grew in volume directly she was seen; and when at last she was permitted to speak the opening words of her part to Henry Beauclerc, 'you have not forgotten me, then , after this long absence?' the delighted audience seized upon the words as the cue for a tremendous shout of welcome that made the rafters ring. She was the idol of the hour.²⁶⁹

La obra se estrenó en Londres y fue trasladada más tarde en una gira a los teatros de las principales ciudades inglesas, entre ellas Liverpool, Manchester, Birmingham, Edimburgo y Glasgow, cosechando éxitos similares a su puesta en escena en el Garrick, donde concluyó, llegando incluso a ser representada ante la reina.

3.8.3.4. La pista de *Odette*.

Tras el éxito de *Diplomacy*, los Bancroft recurrieron nuevamente a una obra de Sardou titulada *Les Bourgeois de Pont Arcy*. *Duty*, como fue titulada en su versión inglesa a cargo del bien conocido adaptador y dramaturgo James Albery, se estrenó en septiembre de 1879 en el Prince of Wales's con un éxito muy inferior al registrado previamente por la anterior versión inglesa de Sardou, a pesar de contar en el reparto

²⁶⁹ *Ibid.* P. 332. El testimonio de Bancroft, en tanto que esposo de la actriz, puede parecer parcial. Así y todo el actor confirma el éxito de su esposa sobre el escenario aduciendo una segunda crónica periodística anónima que aseguraba en los siguientes términos el triunfo de la actriz: "The evening was a festival in honour of her return; from the opening scenes to the final words it was a triumphal fuge, repeated in endless variations, with her as its themes. Rarely within the walls of any theatre had there been witnessed so overpowering a demonstration –so emotional, so entirely personal in its object, so obviously spontaneous..." *Ibid.* P. 333.

con actores de la talla de Forbes Robertson, H. B. Conway y Marion Terry. En palabras del matrimonio de actores, *Les Bourgeois de Pont Arcy*

was not such a prize as its predecessor; indeed, it was with grave hesitation that we accepted it, having in fact, first refused the play, as Hare had done. Although effective in parts, there remained the painful defect of unlocking a skeleton from a dead man's cupboard, and shattering his widow's belief in his nobility and goodness. 'The evil that men do lives after them'. It was played only for fifty nights, and narrowly escaped being an addition to our 'four failures'.²⁷⁰

Odette, comedia en cuatro actos estrenada en el Théâtre du Vaudeville de París el 17 de noviembre de 1881 representa por orden cronológico el tercer ejemplo de adaptación de una obra francesa de Sardou llevado a cabo por el matrimonio de actores-empresarios Squire y Mary Bancroft. Su primer visionado fue realizado, como era costumbre, en la sala parisina en la que se estrenó, para lo que Squire Bancroft realizó su desplazamiento desde Londres con el fin de presenciar la pieza el primer día de su representación, anticipándose así a demás posibles competidores. La complejidad de la trama expuesta en el primer acto y la riqueza de su elaboración permitía extraer no una, sino dos versiones de la misma dada la capacidad de síntesis que el dramaturgo había llevado a cabo en los primeros compases de la obra, en que la mujer infiel es despojada por su marido el Conde se su hija y condenada así al exilio social forzoso. Las dificultades de una versión inglesa que reprodujera y condensara en un solo acto el desarrollo y conclusión de otra obra no amedrentaron al empresario que, tras conocer la reacción del público, adquirió inmediatamente los derechos para su puesta en escena durante la temporada de 1881-1882:

Nothing daunted, a year afterwards I crossed the Channel again, in a storm which I shall not readily forget, to be present at the première of *Odette*. The play proved greatly successful, the opening and closing acts especially so. The first act, indeed is a play complete in itself, and one of the most powerful the great dramatist ever wrote. When the curtain fell on it there was a spontaneous chorus of voices in the couloirs – 'La pièce est

²⁷⁰ *Ibid.* P. 252.

finie! Qu'est-ce qu'on peut faire?' In spite of this, and many apparent difficulties in adapting it to the English stage, I bought the rights, intending to do our best with it.²⁷¹

La adaptación correría a cargo, una vez más, del crítico teatral Clement Scott. Con todo, su nombre no aparecería en el *play-bill* original –las recopilaciones de las obras puestas en escena durante la década de 1880 realizadas por Nicoll y De Mullin tampoco lo mencionan, limitándose a explicitar la obra con el subtítulo “Adapted from the French of Victorien Sardou”²⁷²- debido a su voluntad expresa de que la obra fuera simplemente anunciada como escrita por el dramaturgo francés. Aunque tal ocultamiento corresponde más a la tendencia generalizada de los adaptadores descrita en páginas anteriores creemos, con Bancroft, que tal gesto podría atribuirse más a la modestia del adaptador, encubierto en otras ocasiones bajo el pseudónimo de Saville Rowe, que a su deseo de no revelar el original adaptado. Nuestra opinión se refuerza por la voluntad de Scott de que el nombre del original apareciera como subtítulo, y a la eminente reputación entre el público londinense del mismo, imposible de ocultar bajo una versión de una obra archiconocida en los escenarios parisinos y representada simultáneamente en el Théâtre du Vaudeville de París. Por otro, otra justificación a la actitud del adaptador podría desprenderse de las dificultades de la adaptación misma. El texto original presentaba numerosas dificultades de contextualización debido al hecho de ejercer de proclama conservadora en contra de las condiciones contempladas por la ley de divorcios francesa para la parte masculina ultrajada, aspectos ya tratados en su obra anterior *Divorçons* bajo un prisma mucho más cómico. Muy probablemente, la escasa confianza en obtener una repercusión similar a la obtenida en París debido a los posicionamientos morales tan ajenos a los británicos conllevaron a no revelar el nombre del adaptador en esta ocasión.

Aparte de las dificultades de inadaptación y no-correspondencia contextuales entre los dos países, numerosos obstáculos se interponían entre el original de Sardou y

²⁷¹ *Ibid.* P. 253.

²⁷² Donald Mullin. *Victorian Plays. A Record of Significant Productions on the London Stage, 1837-1901.* New York. London. Greenwood. 1987. P. 273.

la versión inglesa cuyo resultado fueron numerosas alteraciones con respecto a la obra estrenada en el Vaudeville de París. Así, el personaje del conde, aquél que emprende la venganza contra su mujer a causa de la infidelidad de ésta, vió sus rasgos originales modificados. Como afirma el actor, “it was found necessary in Anglicising the work to make the husband a man who shunned such exposés, and chose rather to punish his wife by leaving her as such, and so preventing a marriage with her lover”²⁷³. Las modificaciones textuales no sólo fueron necesarias en razón de las diferencias situacionales sino también debido a los requisitos de la puesta en escena. Los actores escogidos para la representación respondían tanto a criterios interpretativos como al clamor popular. Así, el papel femenino protagonista de *Odette* fue encargado a la reconocida e internacional actriz Madame Modjeska, ejemplo perfecto de la mujer inmolada bajo el cisma entre sus responsabilidades como madre y esposa, y sus deseos como mujer. Los Bancroft vieron en ella, a partir de su papel de Marguerite Duval en *La Dame aux Camélias*, “the supreme type of Magdalen. You almost had your doubts if she could have so sinned, but none as to her salvation”²⁷⁴. Inevitablemente, asignar el papel de Odette a la actriz suponía ya un revulsivo contra la moral tradicional expuesta en el personaje del conde, y establecía un duelo interpretativo que ejercería sin duda alguna de reclamo para el público. Con todo, la selección de la actriz conllevó algunas modificaciones en la versión inglesa del texto francés. Su acento extranjero –su procedencia polaca delataba su origen- obligaba a redefinir los orígenes del personaje para una puesta en escena coherente. La *Odette* original era de nacionalidad francesa pues la obra de Sardou no pretendía establecer un cisma comparativo entre nacionalidades –algo que sutilmente sugería *L’Étrangère* de Dumas *fils*, a través del personaje de Mrs. Clarkson cuyo periplo en el extranjero la había convertido en un sucedáneo del dandi masculino-, sino que arraiga el problema en la misma Francia con el fin de atacar directamente la cuestión desde el interior. Muy diferente sería, sin embargo, la Odette encarnada por Modjeska. Debido a su habla marcado en exceso por deformaciones prosódicas, los Bancroft optaron, en una manifestación más de su

²⁷³ Squire and Mary Bancroft. *Mr. and Mrs. Bancroft, On and Off the Stage. Op. Cit.* P. 333.

²⁷⁴ Squire and Mary Bancroft. *The Bancrofts. Recollections of Sixty Years. Op. Cit.* P. 256

habilidad para resolver conflictos adaptativos, por redefinir al personaje bajo una nacionalidad extranjera no definida, dejando al público la oportunidad de confabular sus orígenes. El carisma sobre el escenario y el renombre de la actriz vendrían no sólo a ejercer de talismán frente al público, sino también a suplir una de las mayores deficiencias de la obra, junto a la profunda complejidad del primer acto: su entrada en escena en el tercero y último. Efectivamente, Odette desaparecía por completo durante el segundo acto, condensando el patetismo de su personaje en el tercero. Del mismo modo, el primer acto recaía por completo sobre el personaje del conde. Tal descompensación provocaba cierto desequilibrio en la obra a raíz de un segundo acto menos efectivo en comparación con los otros dos, de mayor fuerza, que ralentizaba el ritmo y desajustaba la intensidad dramática en el espectador. La elección de la actriz polaca compensaría la desproporción mediante su grandiosa entrada en el último acto, sirviendo de cierre intempestuoso a la pieza. La factura de la obra, tal y como venía siendo habitual en los montajes dirigidos por los Bancroft, se realizaría con la mayor exactitud y detalle, tanto más teniendo en cuenta la ausencia sobre el escenario de la actriz principal. Los escenarios corrieron a cargo de Walter Hann y William Telbin, reproduciendo fielmente el sur de Francia –se optó finalmente por no situar la obra en un contexto anglófono, quizá con el fin de obviar la presencia de madres “amaternales” en suelo inglés, figura que sin embargo Wilde recuperaría- y más concretamente Niza, a orillas del Mediterráneo, tal y como el original de Sardou establecía. El resultado fue una pieza “more sumptuously placed upon the stage than any play of its genre had ever been before”²⁷⁵ A principios de marzo de 1882 tuvo lugar una primera lectura de la mano de los actores, dando paso a los ensayos hasta finales de abril, fecha en la que se estrenó la obra. El *play bill* que a continuación reproducimos detalla los diferentes escenarios –París y Niza-, así como los versos que resumen la acción de los diferentes actos:

On Tuesday, April 25, 1882, will be acted

²⁷⁵ Squire and Mary Bancroft. *Mr. and Mrs. Bancroft, On and Off the Stage. Op. Cit.* P. 335.

Capítulo 3

ODETTE:

A NEW PLAY, WRITTEN BY VICTORIEN SARDOU.

*The action of the first act is laid in Paris fifteen years ago; the rest of the play
occurs at Nice in the present day.*

Act I. - 'Who overcomes

By force, hath overcome but half his foe'. - *Milton.*

Act II. - 'One fair daughter and no more,

The which he loved passing well'. - *Shakespeare.*

Act III. - 'Sweet is revenge

-especially to women.' - *Byron.*

Act IV. - 'She clasp'd her fervent hands,

And the tears began to stream,

Large and bitter, and fast they fell-

Remorse was so extreme.' - *Hood.*

LORD HENRY TREVENE	MR. BANCROFT
LORD ARTHUR TREVENE	MR. CARNE
LORD SHANDON	MR. FRANK COOPER
PRINCE TROUBITZKOY	MR. SMEDLEY
JOHN STRATFORD	MR. ARTHUR CECIL
PHILIP EDEN	MR. H. B. CONWAY
DR. BROADWAY WILKES	MR. OWEN DOVE
MR. HANWAY	MR. PINERO
CHEVALIER CARAVANI	SIGNOR MARCHETTI
NARCISSE	MR. C. BROOKFIELD.
FRANÇOIS	MR. GERARD
JOSEPH	MR. S. DAWSON
LADY HENRY TREVENE	MADAME MODJESKA
LADY WALKER	MRS. BANCROFT
EVA TREVENE	MISS C. GRAHAME
MARGARET EDEN	MISS MEASOR
PRINCESS DE FOERTZ	MISS MARIA DALY
COUNTESS KAROLA	MISS RUTH FRANCIS

MRS HANWAY
MISS BERTRAM
OLGA

MISS F. WADE
MISS GIFFARD
MISS WARDEN

El rotundo éxito del público confirman una vez más el excelente sentido dramático del matrimonio Bancroft. Tanto los recortes asestados al texto en el segundo acto con el fin de aligerar su contenido y avivar el ritmo entre los otros dos, como la elección de la actriz principal, cumplieron con su propósito. La obra, de dudosa repercusión en un principio debido a los problemas que presentaba en su versión original, a lo que se sumaba los costes de la contratación de Madame Modjeska por el resto de la temporada, demostró de nuevo la positiva recepción londinense de las tramas ideadas por el dramaturgo francés. Bancroft no escatima detalles en este aspecto:

Madame Modjeska received the warmest of welcomes on her return to the London stage, and rendered infinite service to the play by her superb acting. The close of the first act created the same *furor* as in Paris, the curtain being raised again and again in answer to the tumult of applause, and made us fear the like excitement could not be rekindled. The second act (which was greatly improved by subsequent cutting) was thought too long; but the splendid interview at the end of the third between the long-parted husband and wife was loudly cheered, chiefly owing to Madame Modjeska's fine acting. The effect of the end was weakened through the lateness of the hour at which the curtain finally fell, leaving us in doubt as to the ultimate fate of the play. It proved, however to be a success, best described perhaps, by the word *aggravating*, from week to week. (...) The result on the production was largely profitable, in spite of the early feeling of insecurity concerning it.²⁷⁶

El éxito de la función en 1882 sería clave para sucesivos *revivals* durante la década siguiente. Cabe destacar en este sentido el montaje celebrado en el Princess's Theatre de Londres en septiembre de 1894, confirmando una vez más la vigencia de adaptaciones francesas por parte de autores ingleses sobre los escenarios de finales del XIX.

²⁷⁶ *Ibid.* P. 335.

3.8.3.5. Fin del ciclo: *Fédora*.

La cuarta y última obra adaptada por los Bancroft, cuyo testimonio relata el proceso gestativo del paso de un original francés a una versión inglesa, fue estrenada en París en 1882. *Fédora*, al igual que las anteriores piezas, llegaba a oídos de la *troupe* inglesa mediante su éxito previo en los escenarios parisinos, aún con anterioridad a su puesta en escena. Y es que tan sólo el avistamiento de una nueva obra escrita por el dramaturgo francés de mayor éxito del momento era ya sinónimo de calidad. Tanto más si, como era éste el caso, la pieza estaba compuesta a la medida de una actriz, Sarah Bernhardt. La combinación Sardou-Bernhardt lacrababa el éxito de público aún antes de la puesta en escena y del conocimiento de la trama. Así, además de los nombres del autor y la actriz principal, las únicas noticias –aunque más que suficientes para el matrimonio de actores- que recibieron los Bancroft sobre la nueva pieza de Sardou se limitaban a detalles disgregados sobre una pieza que giraba en torno al nihilismo, movimiento considerado por estos como el “modern terror” de la época. Más tarde, después de los primeros ensayos, amigos de la compañía enviaron numerosos comunicados confirmando las expectativas creadas en un primer momento. Así, Squire Bancroft recoge uno de los informes en que *Fédora* es descrita por uno de los asistentes a los ensayos como una pieza “très intéressante: sa lecture a fait à tous une profonde impression, et Sarah, qui l’entendait pour la seconde fois, n’a pas su s’empêcher de verser des torrents de larmes”²⁷⁷. Tales informes hacían referencia a las interpretaciones llevadas a cabo en París calibrando el papel de los autores con el fin de enjuiciar una posible representación en Londres y anticipar su recepción en salas extranjeras. Refiriéndose al papel de la Bernhardt, el informe recibido por Bancroft dice: “rôle magnifique écrit très spécialement et très habilement pour elle. Pour Berton, un beau rôle dans les cordes de celui qu’il a joué dans *Dora*. Tous les autres rôles sont des compasses à l’exception d’un rôle de femme, épisodique, mais spirituelle, gai, que

²⁷⁷ Squire and Mary Bancroft. *Mr. and Mrs. Bancroft, On and Off the Stage. Op. Cit.* P. 346.

Madame Bancroft jouerait divinement s'il n'était pas indigne de son talent"²⁷⁸. Los informes recibidos decidieron a la compañía a emprender nuevamente la adaptación al inglés de una pieza francesa. Bancroft, con todo, y a pesar de las numerosas garantías de calidad que el original ofrecía, decidió viajar a París. Es evidente el motivo de tal desplazamiento. Según nuestra opinión, la composición de una obra íntegramente para el "lucimiento" de las dotes interpretativas de Sarah Bernhardt constituía efectivamente una garantía de la calidad de la pieza. Aunque no es menos cierto que, precisamente al tratarse de una obra escrita expresamente para la gran actriz, el autor podría haber pensado en suplir algunas lagunas de la composición –esto es, haber optado por una estructura menos perfecta en su conjunto, o unos personajes peor dibujados psicológicamente-, confiando en el éxito que supondría inequívocamente la puesta en escena con una actriz de su renombre.

Así, la presencia de la Bernhardt suponía un arma de doble filo. Tanto más si se tiene en cuenta que, caso de que el segundo criterio se confirmara, los Bancroft no gozarían de la posibilidad de enmendar las deficiencias dramáticas con una actriz del carisma de la Bernhardt, reclamo sistemático del público francés. Bancroft acudió en diciembre de 1882 al ensayo general de *Fédora* en París, que en la capital era sinónimo de estreno mundial aunque reducido a unos pocos privilegiados. Nuevamente, sus reticencias a propósito de realizar una adaptación de Sardou –tan presentes en ocasiones anteriores- afloraron una vez más tras ser informado por su amigo Pierre Berton de los detalles de la trama. La obra, tan esperada por el público de los bulevares, no era más que, en palabras de Bancroft y según la descripción que de la misma llevó a cabo Berton, un "bloodthirsty melodrama"²⁷⁹. Estas dudas sólo se disiparon una vez ya en el patio de butacas, rodeado de personajes de la vida literaria tan ilustres como los dramaturgos y rivales de Sardou, Alexandre Dumas *fils* y Georges Ohnet, las actrices Blanche Pierson y Maria Legault, los actores de la Comédie Française Coquelin y Got, o el escritor Alphonse Daudet. Las celebridades del universo literario se reforzaban

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.* P. 346.

además con la crítica periodística de la época, de profunda influencia social a partir de sus reseñas teatrales. En este sentido, no podía faltar a la cita el decano de la crítica teatral del momento, Francisque Sarcey, ni otros nombres bien conocidos como Auguste Vitu de *Le Figaro*, o “Theoc”, corresponsal en Francia del periódico *The World*. Es interesante señalar que Bancroft apunta también entre los presentes el nombre de uno de sus principales competidores, M. L. Mayer, quien, como el actor inglés, deseaba obtener los derechos de representación de la obra francesa en Londres.

La representación se llevó a cabo no sin el retraso requerido para una actriz de la talla de la Bernhardt que, durante al menos una hora, se negó a salir al escenario a menos que le fuera facilitado su vestuario personal. Tras este pequeño incidente se dio paso a la función que ratificó las expectativas creadas:

In five minutes the audience was under a spell which did not once abate throughout the whole four acts. Never was treatment of a strange and dangerous subject more masterly; never was acting more superb than Sarah showed that day to those privileged to witness it. Rachel, I think, has been described as ‘the panther of the stage’; her feline mantle certainly has descended to Sarah Bernhardt; Sardou’s delighted appreciation of the perfect rendering of his heroine being only equalled by his pleased acceptance of the congratulations which were showered upon him at the end of every act. Needless to say there was not a moment’s hesitation as to buying the English rights of the play.²⁸⁰

La inmejorable puesta en escena del théâtre du Vaudeville fue el detonante del intento de compra de los derechos de representación de *Fédora*. La adaptación correría a cargo, esta vez, de Herman Merivale, y el reparto incluiría en los papeles principales a Mrs. Bernard Beere y a Charles Coghlan, mientras que los Bancroft se contentaron con papeles más marginales para redondear la representación. A pesar de la innegable repercusión de la pieza sobre el público parisino, los pronósticos del montaje en Londres, sin embargo, anticipaban un fracaso inevitable. Este contraste antagónico entre la recepción de una misma obra a partir de puestas en escena diferentes a uno y otro

²⁸⁰ *Ibid.* P. 347.

lado del Canal confirma la disensión y el conflicto de pareceres en la recepción de una obra. La trama de *Fédora* fue considerada, debido a su radicalismo, de acuerdo con el testimonio de los Bancroft, “repugnante”²⁸¹ por la crítica del momento, y la ausencia de la gran Sarah se apuntaba como una de las claves más certeras del fracaso de la función, demostrando de nuevo el papel jugado en la memoria colectiva del público por una correcta selección de actores en el éxito o fracaso de una pieza. La conversación que a continuación reproducimos entre Squire Bancroft y uno de sus allegados cuya identidad queda en el anonimato, ilustra el clima de rechazo que precedió al montaje de la *troupe* de actores en Londres. La problemática en torno a la actriz principal es uno de los aspectos más cuestionados:

Mr. X: Frankly, my dear Bancroft, what do you think your new play will really do?

Mr. Bancroft: Frankly it will be an emphatic success; and, as it did in Paris, will draw the town.

Mr. X: I'm delighted if you truly think so.

Mr. Bancroft: Between ourselves, I have no doubt about it, or a moment's dread of any other result. You know the extent of my original belief in it –to say nothing of the big figures dealing with a Sardou play means; now that the dull and depressing period of the long rehearsals- when one wonders if the work in hand was ever worth the labour-has passed, its value is manifest.

Mr. X: And Mrs. Bernard-Beere?

Mr. Bancroft: Will astonish all of you. Of course she is not the divine Sarah, and we almost regret that she went to Paris to see her.

Mr. X: Why?

Mr. Bancroft: Sarah Bernhardt is now, I take it, the great tragic actress of the world. I never saw Rachel, but I can't imagine her being greater than Sarah at her best. Now for Mrs. Bernard-Beere to really imitate her is impossible. A *contralto* must never try to sing *soprano* songs. This, when Mrs. Bernard-Beere began her rehearsals, she, to some extent, wished to do; but, with patience and friendly guidance, her quick intelligence soon appreciated the difference between a slavish imitation of an individual, and adapting to another model much of the masterly stage-business which was, in truth, the invention of the author.

Mr. X: I think I follow your argument, my dear Bancroft

²⁸¹ *Ibid.* P. 353.

Capítulo 3

Mr. Bancroft: Certainly we never met anyone who would more readily listen to suggestions, or work harder to embody them with life and meaning²⁸²

Las justificaciones de Bancroft a propósito del papel de Fédora, encarnado por la actriz Bernard-Beere, no se basan en la posibilidad de ésta de imitar el estilo de la famosa actriz francesa, algo no sólo imposible, sino que además conllevaría a una copia burda degradante del original que repercutiría en la inequívoca sensación de frustración al no haber podido alcanzar el nivel de la función montada en París. La clave de la elección de Mrs. Bernard-Beere reside en conferir un giro interpretativo a la representación de la Bernhardt a partir de sus propias cualidades y la aceptación de los consejos de los directores, algo a lo que sin duda una gran diva se negaría rotundamente. En la flexibilidad y capacidad de adaptación reside pues el éxito de esta actriz, y la recepción de la pieza en Londres confirmó ampliamente los presupuestos de los actores-empresarios.

Una vez resuelta esta cuestión preliminar que amenazaba el anuncio de la función, la conversación en un segundo momento, se centra en los problemas intrínsecos a la adaptación textual del francés. Las dudas giran en torno a la profundidad de las modificaciones del texto de Sardou y la recepción de éstas por parte del espectador británico. Bancroft se apresura a explicitar la naturaleza de las modificaciones, por otro lado escasas, aduciendo como garantía adaptaciones anteriores que resultaron un innegable éxito sobre el escenario y basando el éxito de las mismas en la capacidad del público para asimilarlas:

Mr. X: Is the play much altered from the French?

Mr. Bancroft: Very little; Merivale's work is admirable. I have ventured in the stage management to slightly modify a few painful details in the first act, and to trust for their full effect to the imagination of the audience. Remember the end of the second act of *Ours*; once show the troops passing the window and, in my poor judgement, the play is destroyed. I think you will acknowledge the scene I allude to is the most powerful instance of stagecraft and construction you can remember. The smaller

²⁸² *Ibid.* P. 354

parts require very careful 'coaching'; the least movement of everyone concerned has its meaning.²⁸³

El rigor utilizado en versiones anteriores servía de garantía a futuras obras y queda patente en los agradecimientos expresados por el actor a ciertos miembros de la embajada rusa en Londres, a quienes consultaron a propósito de la correcta pronunciación de los antropónimos y parlamentos rusos utilizados incluidos en la función en pro del realismo y la voluntad de crear una atmósfera teatral ajustada al original.

Los compases siguientes del diálogo muestran la habilidad del actor-empresario para manejar según sus deseos la opinión pública con objeto de que ésta actúe en su beneficio. Se trata pues, de un ejercicio de *marketing* anticipado, que corrobora el sentido industrial de la escena a finales de siglo. Tras las explicaciones de Squire Bancroft de la naturaleza de las alteraciones de la versión inglesa, el anónimo interlocutor del actor se apresura a preguntar sobre los rumores que desde un tiempo circulan entre el público concernientes a la disensión entre la obra montada en París y la futura pieza del Haymarket. Contrariamente a lo que se esperaba –una explicación proporcionada por Bancroft que desmintiera el rumor y acallara las voces que se han elevado en contra de la calidad de tan incierta función- el actor se limita a permanecer en silencio y con ello, alentar a sus detractores. La estrategia seguida es evidente. Su silencio no hará más que avivar las críticas feroces en contra de la pieza que su posterior puesta en escena no hará sino rebatir abiertamente demostrando su calidad. Hasta entonces, todo el público será conocedor del inminente y anticipado fracaso de los Bancroft, opinión que contrastará por completo con aquella de quienes asistan a la función. La publicidad de la obra, a pesar de mostrarse bajo un signo negativo, beneficiará por completo a su futuro montaje. En este sentido, las semblanzas entre los subterfugios utilizados por el actor y un estudio de mercado y de análisis del impacto de un nuevo producto sobre la sociedad, son incuestionables:

²⁸³ *Ibid.*

Capítulo 3

Mr.X: Then what on earth do the adverse rumours afloat mean?

Mr. Bancroft: I can't imagine; I can only ask you not to contradict them.

Mr.X: Not to contradict them!

Mr. Bancroft: By no means

Mr.X: Why, there are people, and this is really the reason of my coming to you at this busy time, going about, not ill-naturedly, but convinced from report that their chatter is true, saying that *Fedora* will be the direst failure on record; and one of them goes so far as to add that he knows for a fact another play is being rehearsed *sub rosa* in the afternoons, all concerned in it being under the strictest pledge of secrecy, so as to quickly stem the tide of disaster that is sure to flow'

Mr. Bancroft: (laughing heartily): Let him chatter; don't curb his tongue. He means us no harm, and certainly is doing us good'

Mr.X: Good! Tell me why you think so

Mr. Bancroft: In things theatrical there is nothing more valuable than a revulsion of feeling. If our audience, next Saturday, is prepared but for a failure, it will only add warmth to their perception of a success.²⁸⁴

Esa “revulsion of a feeling”, ese “contraste revulsivo de pareceres” que Bancroft sitúa como clave del éxito teatral, es efectivamente el secreto de su estrategia comercial. Conociendo la naturaleza y el rigor de la función cuyo montaje está llevando a cabo, Bancroft alienta las críticas con el fin de crear un choque antagonístico con la opinión pública que sin duda repercutiría en titulares ilustrando el cisma entre las expectativas creadas y la realidad de la obra. Por otro lado, su estrategia le sirve además de cobertura y de red en caso de fracaso. Pues, una crítica positiva anterior a la obra, caso de que la recepción de ésta fuera negativa, no haría sino incrementar y agravar el fracaso, al defraudar negativamente la opinión generalizada sobre la función. Por lo tanto, Bancroft, bien en un caso o en otro, demuestra sus grandes dotes empresariales y su excelente olfato teatral, manifestado en su buen conocimiento de las reacciones del público y en los vehículos detractores y fomentadores del éxito dramático. El curso de los acontecimientos vino a ratificar la teoría del actor. Según sus propias palabras, “the success of the play was phenomenal, and never for a moment in doubt.”²⁸⁵ Prueba de

²⁸⁴ *Ibid.* P. 355

²⁸⁵ *Ibid.*

ello fue que, debido a la ausencia de Sardou en la *première* londinense, las noticias del éxito fueron telegrafiadas al autor del original a su residencia de Marly, y acogidas con aprecio. Reproducimos a continuación el *play-bill* del estreno de *Fédora* en Londres en el Haymarket:

On Saturday, May, 5, 1883, will be acted

FEDORA

A play in four acts, written by Victorien Sardou. The English version by Herman Merivale. The first act passes at St. Petersburg; the rest of the play in Paris.

LORIS IPANOFF	MR. CHARLES COGHLAN
JEAN DE SIRIEX	MR. BANCROFT
PIERRE DE BOROFF	MR. CARNE
M. ROUVEL	MR. SMEDLEY
M. VERNET	MR. H. FITZPATRICK
DR. LORECK	MR. ELIOT
GRETCH	MR. C. BROOKFIELD
BOLESLAS LASINKSI	MR. FRANCIS
TCHILEFF	MR. F. EVERILL
DÉSIRÉ	MR. GERRARD [SIC]
DMITRI	MISS JULIA GWYNNE
KIRILL	MISS STEWART DAWSON
IVAN	MR. VERNON
PRINCESS FEDORA ROMAZOFF	MRS. BERNARD-BEERE
COUNTESS OLGA SOUKAREFF	MRS. BANCROFT
BARONESS OCKAR	MISS HERBERT
MADAME DE TOURNIS	MISS MERRILL
MARKA	MISS R. TAYLOR

Aunque no especificados, los decorados fueron realizados por Walter Johnstone. Observamos, a partir del reparto de actores, que efectivamente los papeles principales fueron encarnados por Coghlan y Bernard-Beere mientras que el matrimonio Bancroft

quedó relegado a un segundo plano, encarnando a personajes más periféricos y de menor relevancia en la trama. Como las anteriores, *Fédora* sería objeto de numerosas reposiciones. La más importante corresponde a la fecha de junio de 1895, en el mismo teatro que la anterior. Esta versión fue dirigida nuevamente por Squire Bancroft y contó con Herbert Beerbohm Tree y Mrs. Patrick Campbell en los papeles principales del Conde Ipanoff y de Fédora. Mary Bancroft volvió a escenificar al personaje de la función de 1883, la condesa Olga, mientras que el resto de personajes corrieron a cargo de un elenco de actores totalmente renovado²⁸⁶.

El análisis de las memorias de los actores de mayor renombre durante el último cuarto de siglo nos ha permitido percibir, a partir de un testimonio de primera mano, las razones que impulsaban a la compañía, así como el proceso seguido, a la hora de realizar una adaptación teatral. Las páginas que siguen pretenden dar cuenta de las metamorfosis textuales de una manera más específica con el fin de evidenciar los múltiples grados de variación textual de un país a otro.

3.9. ESTUDIO COMPARATIVO DE SEIS ADAPTACIONES Y SUS ORIGINALES.

La adaptación de una obra, como todo proceso de reescritura, implica diferentes niveles de fidelidad para con el original. Entendemos por fidelidad la identidad existente entre el texto original y la adaptación de éste, en todos los niveles compositivos de la obra, así como perlocutivos, esto es, en lo referente al efecto producido sobre el público a quien la obra está destinada. Nuestro objetivo aquí es exponer las diferentes variantes introducidas por los adaptadores ingleses durante el proceso de composición del texto

²⁸⁶ Los actores que encarnaron a los personajes del montaje de 1895 son los siguientes: Nutcombe Gould: Siriex; Berte Thomas: Boroff; C.M. Hallard: Rouvel; Gayer Mackay: Vernet; Edward Ferris: Laroche; Edmund Maurice: Loreck; Holman Clark: Gretch; Charles Allan: Lasinski; Hilda Hanbury: Baroness Ockar.

nuevo. Aunque reseñadas, a partir de la recepción crítica, en diversas páginas anteriores²⁸⁷, pretendemos aquí confrontar textos originales franceses con sus adaptaciones inglesas de una manera textualmente analítica. Para ello hemos optado por un procedimiento de selección de obras aleatorio que no responde tanto a un análisis sistemático de las adaptaciones teatrales realizadas por un adaptador en concreto, ni de un autor francés en particular, sino que responde a la necesidad de mostrar cómo las versiones inglesas conculcaban a menudo los textos originales manipulándolos según unos fines determinados. Nuestra propuesta es, por lo tanto, temáticamente inductiva del proceder generalizado durante la segunda mitad del siglo en lo referente a los procesos adaptativos. No pretendemos aquí establecer un seguimiento estricto de las técnicas adaptativas de ningún autor en particular, aunque sí nos referiremos a ellos en la medida en que muestren a través de sus adaptaciones, la tesis original de nuestro trabajo, que es la influencia del teatro francés como base regenerativa del teatro inglés de finales del XIX. Así, las adaptaciones mostrarán una evolución, un enriquecimiento en algunos casos, de los textos originales, que como en cualquier labor de reescritura, abandonan la fidelidad en pro de la calidad. El ejercicio adaptativo verá modificada su naturaleza como ejercicio de contextualización en un nuevo ambiente y para con un nuevo espectador de la obra adaptada, para convertirse en una reescritura del texto original motivada por elementos extratextuales como por ejemplo la censura²⁸⁸. La progresión seguida en nuestro análisis mostrará por lo tanto, de manera gradual, el cambio proporcional entre el original y su adaptación con el fin de que estos sean cada vez más reconocibles y apreciados por el lector-espectador, al tiempo que connoten significados diferentes y permitan desvelar el modo operativo del adaptador así como la naturaleza de las restricciones y alteraciones impuestas sobre el texto francés.

Con todo, hemos de tener en cuenta las limitaciones de nuestro estudio: sólo podemos estudiar las adaptaciones de manera detallada a partir de su representación textual, esto es, desde su formato como texto. Esto no implica necesariamente que la

²⁸⁷ Vid. 3.5. *Las Metamorfosis del Texto Adaptado*.

²⁸⁸ Vid. 3.5.3. *Censura, Adaptación y Sociedad*.

puesta en escena siguiera al pie de la letra las coordenadas textuales y actanciales expuestas en la versión impresa. *Fernande*, es un ejemplo evidente de cómo el texto publicado en Gran Bretaña con el mismo título respeta fielmente el original francés de Sardou, mientras que la crítica denuncia los numerosos recortes realizados para su representación. Tampoco podemos asegurar, por otro lado, que la adaptación no se fundara en una copia directa de los montajes originales visionados por los actores y directores en sus sucesivos desplazamientos a París. Nos ceñiremos, por lo tanto al estudio puramente textual, omitiendo así los aspectos relativos a la praxis escénica, en un intento de trazar los movimientos del adaptador británico frente al original.

3.9. 1. Un ejemplo de fidelidad: *Fernande*, de Victorien Sardou.

El primer ejemplo de adaptación analizado corresponde a la pieza en cuatro actos en prosa de Victorien Sardou, *Fernande*, estrenada el 8 de marzo de 1870 en París, en el Théâtre du Gymnase-Dramatique.²⁸⁹ La versión inglesa corrió a cargo de Shuterland Edwards y fue estrenada en octubre del mismo año en el St. James's de Londres²⁹⁰, y repuesta nueve años más tarde en el Court Theatre. Escogemos esta pieza como punto de partida de nuestra exposición por representar, a partir de su edición en las *Dick Standard Series* destinadas a actores y a gentes de la profesión, un ejemplo ilustrativo de la fidelidad mantenida entre el original francés y su versión inglesa, al menos en su publicación al inglés, ya que los cambios de última hora a pie de escenario o en su puesta en escena no pueden ser reseñados sino a partir de testimonios de segunda mano. La fidelidad queda demostrada, en un primer momento, a través de la

²⁸⁹ in Victorien Sardou. *Fernande*. Paris. Michel Lévy Frères, Editeurs. 1870. La pieza de Sardou puede ocasionar malentendidos interpretativos al compartir su título con la célebre novela de Dumas *père*, con la que sin embargo difiere en el contenido.

²⁹⁰ El reparto de la producción estrenada en el Saint James's es el siguiente: Mrs. Hermann Vezin: Clotilde; Mrs. John Wood: Georgette; Fanny Brough: Fernande; Sophie Larkin: Mme. Seneschal; Sallie Turner: Thérèse; William Farren Jr.: Pomerol; Dan Leeson: Rocqueville; Lionel Brough: Jarbi; Lin Rayne: Des Arcis; Gaston Murray: Bracassin; Charles Otley: Frederic. Decorados de Hann y Roberts. Música de King Hall. El montaje de septiembre de 1879 corrió a cargo de los actores de renombre Charles Coghlan, Wilson Barrett, su esposa Caroline Heath, Amy Roselle y Mrs. Leigh Murray.

correspondencia establecida entre el título de la obra y los nombres de los personajes de la versión francesa e inglesa. Ninguno de los dos montajes tendió hacia la anglización de las situaciones ni de los caracteres, manteniendo la ambientación original.

Un recorrido a través de la trama del texto de Sardou permite evidenciar la fidelidad para con el original por parte de la versión inglesa. Pomerol vuelve, tras haber contraído matrimonio y haberse reformado, a la *table d'hôte* a la que clandestinamente asistía a partidas ilegales, con el fin de comprobar si después de este tiempo, su protegida Fernande sigue en buen estado. A su llegada es inmediatamente informado de su intento de suicidio lanzándose a las ruedas de un carruaje. Casualmente, la ocupante del mismo es Clotilde, prima de Pomerol, que tras el accidente se hizo cargo de la muchacha, trasladándola a su casa. Allí coincide con la llegada de su primo. Éste, tras conocer el incidente, le ruega que se haga cargo de ella debido a la inminencia de un futuro viaje por motivos laborales que le apartará nuevamente de su lado. Paralelamente, mientras la joven descansa, Rocqueville, confidente de la policía, pretende abusar de Fernande. Al oponerse ésta a sus avances, desata su ira y denuncia las partidas ilegales que tienen lugar en la casa a la policía, acarreando su cerrazón indefinida. Fernande y su madre, dueña de la *table d'hôte* quedan pues sin hogar, siendo finalmente recogidas por Clotilde que, para evitar la ignominia, sugiere que borren sus nombres y obtengan así una nueva identidad.

El segundo acto se abre con el descubrimiento por parte de Clotilde de que su prometido André ha sido el autor de un engaño. Su supuesta marcha de la ciudad no ha sido tal, pues durante ese tiempo en realidad el joven no ha hecho sino buscar infructuosamente en el teatro a la joven de la que súbitamente quedó enamorado tras fortuitamente cruzar su mirada. Clotilde, al oír la confesión de quien era su prometido, jura vengarse sutilmente, prometiéndole ayudarlo en todo cuanto sea necesario para que consiga encontrar a esa famosa y misteriosa dama. Tras la conversación, casualmente, André reconoce a la desconocida en la figura de Fernande, en casa de Clotilde.

Capítulo 3

El tercer acto anuncia el matrimonio entre André y Fernande, propiciado por la ayuda de Clotilde que ha ocultado a ojos del futuro marido el infame y oscuro pasado de Fernande y de su madre. Su intención es no informar a André hasta que el matrimonio se haya celebrado, como castigo por haberla abandonado por Fernande, condenándole a esposar por el resto de su vida a una mujer calumniada. Coincide el himeneo con la vuelta de Pomerol, al que su prima narra sus desventuras y planes. Éste. Para evitar que Clotilde suma a Fernande en la desgracia de esposar un marido que la repudie, intercepta la carta que contenía la información del pasado de la joven.

El último acto tiene por espacio el hogar de André y Marguerite –nombre con el que Fernande contrajo matrimonio. Clotilde, desde la fecha en que se produjo el casamiento, marchó desconsolada, reapareciendo repentinamente en el nuevo hogar de la pareja, dispuesta a revelar el pasado de la muchacha. Así lo hace, y André es desde ese momento sabedor de su procedencia, del vicio que la rodeó desde su más temprana edad, y de los abusos a los que consintió ser sometida con el fin de que su madre no fuera denunciada a la policía. El primer arrebato de André es repudiarla de su lado, pero tras la insistencia de Pomerol, recapacita y finalmente acepta a Fernande.

La adaptación inglesa reproduce con exactitud la trama de Sardou tanto en el número de personajes como en su nombre y aparición en cada acto. Tan sólo ciertos detalles obligan su tipificación como adaptación y no traducción al inglés de la pieza francesa, tal y como el subtítulo de la pieza anuncia. A pesar de estos detalles, que no son más que meros cortes en el diálogo de interjecciones y repeticiones, el mensaje original queda intacto. Los acontecimientos se desarrollan de manera paralela en las dos piezas, respetándose tanto el número como la división entre actos y escenas. Obsérvese la identidad textual entre el original y la adaptación-traducción inglesa, que como decíamos más arriba, no por ello debió respetarse en su puesta en escena, tal y como algunas crónicas indican al incidir en los numerosos recortes que sufrió el texto. Reproducimos los parlamentos finales del cuarto y último acto, en el que André rechaza a su esposa, tras conocer el secreto de su oscuro pasado. Se trata de la lectura de la carta

que André nunca llegó a leer. Pomerol lee la misiva en su lugar y Fernande suplica el perdón de su amado:

Fernande (tremblante, et dévorant ses larmes, continue à lire, humblement, à distance) '...je ne suis pas ce que vous pensez, monsieur, je vous l'assure (André qui a tressailli au changement de voix, pleure silencieusement en cachant son visage), Ah ! si vous pouviez lire dans mon cœur, et voir combien ma faute passée est loin de moi, à quel point je la déteste et je la pleure !...Si réellement vous daignez m'élever jusqu'à vous...ne me répondez pas, monsieur, je comprendrai votre silence, et le bénirai au fond de l'âme ; sinon j'accepterai ma condamnation sans murmure, en vous suppliant de me pardonner l'attention que vous avez accordé trop longtemps à mon humble personne !...' (*Sa voix s'éteint dans les larmes et elle achève la lettre en tombant à genoux*)

André : (Vaincu) : Ah ! Marguerite ! Ma femme....relève-toi...Mais relevez-vous donc ! ...madame la marquise...ce n'est pas là votre place !... (il lui ouvre les bras et se jette)

*Pomerol (radieux) : Ah ! mon brave André, va !...La raison fait de beaux discours...mais un cri du cœur...Eh ! Qu'est-ce que vous voulez ?...'*²⁹¹

La versión inglesa, sin sustraer en ningún momento dato alguno de la trama original, procede a recortar ligeramente los diálogos con el fin de facilitar la puesta en escena. Hemos de recordar el detalle apuntado más arriba. Las *Dick Standard Plays* manejadas en esta ocasión constituyen, junto a las piezas publicadas por la todavía vigente editorial Samuel French, las dos fuentes más importantes de traducciones y adaptaciones de obras francesas a lo largo del XIX. Tanto más las primeras, por tratarse de obras a caballo entre la literariedad adaptativa y su fin como texto destinado a la representación. La versión inglesa consultada aligera los diálogos menos sobresalientes respetando milimétricamente aquellos más cruciales para el argumento. La traslación al inglés del fragmento anterior permite apreciar la fidelidad del adaptador:

Fernande: 'I am not what you believe me to be, sir. I lived in the midst of corruption, with fear and horror'. (André, at the change of voice, sobs silently, without uncovering

²⁹¹ Victorien Sardou. *Fernande*. Paris. Michel Lévy Frères. 1870. Pp. 209-210.

Capítulo 3

his face) ‘If you could only read my heart and see how I loathe and detest the past – if you will really raise me up to you –do not answer me- I will understand your silence, and bless you from my inmost soul. If not, I will accept my punishment without a murmur, and only thank you on my knees for patiently listening to my prayer’ (*her voice dies away in tears and she ends by falling upon her knees.*)

André: Marguerite –my wife- rise- that is not your place! Here-here-close to my heart! (*he opens his arms, she throws herself into them.-picture*)

CURTAIN.²⁹²

Los escasos recortes no obligan sino a concentrar el diálogo sin que la acción quede por ello conculcada. En tanto que adaptación destinada la puesta en escena, las didascalias se respetan al máximo con el fin de que el montaje llevado a cabo reproduzca lo más fielmente posible las acotaciones originales y por ende la puesta en escena primera –al menos, en la versión sobre la que más tarde el director de escena basará su interpretación. El texto inglés se cierra anticipadamente con un telón que sigue el emotivo parlamento de André, agudizando e intensificando los compases finales que en el francés quedan ralentizados por un ritmo que incorpora las palabras de personajes adyacentes como Pomerol. Así pues, *Fernande* se presenta en su edición para la puesta en escena como uno de los ejemplos más significativos del respeto por el original francés.

Con todo, no podemos dejar de plantear ciertas dudas con respecto a la actitud del adaptador en este sentido. Creemos que, si bien por un lado su planteamiento es correcto por cuanto el destinatario de la pieza es diferente al lector corriente, no lo es menos que, la obra, en su trama argumental, plantea escasos problemas morales. Es decir, la pieza de Sardou no resulta subversiva en ningún momento y tampoco plantea situaciones de difícil contextualización en un ambiente inglés. Resultan estos detalles determinantes para calibrar justamente su adaptación inglesa, pues como veremos más adelante, piezas más conflictivas en su desarrollo por plantear situaciones límite o cismas morales que atañen a la opinión pública sí vieron sus diálogos recortados cuando

²⁹² James Schönberg. *Fernande. A Drama in Four Acts, Adapted from M. Sardou's Play*. London. Dick's Standard Plays. 1883. n°47.P. 27.

no completamente modificados. Los ejemplos de adaptación siguientes delucidarán estos aspectos.

3.9.2. La problemática del título. *Gabrielle y Louise de Lignerolles*.

Incidimos en esta adaptación como ejemplo de alteración de la pieza inglesa no sólo desde la perspectiva textual, sino también desde las estrategias lectoras creadas en torno al título y el espectador. *Gabrielle* se estrena en París en 1849. La versión inglesa consultada, de título *Good for evil; or, a wife's trial. A domestic lesson in two acts*²⁹³, presenta un título absolutamente opuesto a la neutralidad del equivalente francés – limitado al nombre del personaje femenino protagonista-, y avanza, cuando no determina las expectativas del espectador. El argumento de la obra permite aclarar la reformulación del título de la pieza de Augier en su versión inglesa.

Gabrielle es una joven esposa aburrida del matrimonio con Julien, debido a que éste se dedica por completo a su trabajo, al tiempo que es objeto de los persistentes avances del joven Stéphane, amigo de su esposo. Éste consigue además conquistarla por medio de un duelo del que ha formado parte voluntariamente con el fin de salvaguardar el honor de la mujer, al acallar los rumores surgidos en torno al posible desamor de *Gabrielle* y su inclinación hacia el joven. *Gabrielle* ama a Stéphane, pero al mismo tiempo es sabedora de sus deberes como esposa y como madre, y como tal, en contra de su voluntad, ordena repetidamente a Stéphane que olvide su amor por ella. Paralelamente, Tamponet, tío de Julien, se muestra excesivamente suspicaz al creer que es a su esposa Adrienne a quien Stéphane pretende seducir. Mientras le espía creyendo descubrir la infidelidad de su esposa, Tamponet participa de una conversación íntima entre el joven y Adrienne que para su sorpresa no gira en torno al amor entre la pareja

²⁹³ Thomas H. Reynoldson. *Good for Evil; or, a Wife's Trial. A Domestic Lesson in Two Acts*. London. Lacy's Acting Edition. 1860. N°43.

sino entre Stéphane y Gabrielle. Adrienne pretende disuadir a Stéphane de su amor por la otra mujer, sugiriéndole un casamiento con una joven pupila de su marido. Stéphane, si bien acepta el enlace en un primer momento, se niega al mismo alentado por la revelación obtenida de su amada dispuesta a abandonar el hogar conyugal y huir con él. Conocedor de los planes de la pareja, Julien emprende una estrategia destinada a persuadir a su amigo para que reniegue al amor hacia Gabrielle. Julien pretende fomentar su amistad con él, reforzarla y motivarla, con el fin de que emerja en Stéphane el sentimiento de culpabilidad por sus actos. Finge, más tarde, un viaje a París para así sorprender a la pareja momentos antes de emprender su huida. Stéphane revela su intención de marchar en compañía de una mujer casada, cuya identidad le es imposible desvelar a su amigo. Julien, sabedor del nombre de su acompañante, aprovecha la ocasión para disertarle sobre el mal que su actitud está provocando en el marido de la muchacha, y recuerda los deberes que la esposa ha contraído como tal y como madre. El parlamento de Julien consigue disuadir a la pareja de su marcha, y reconcilia al matrimonio. Las palabras de Julien, con las que recuerda, -obsérvese la evolución contrastiva que se operará en *Lady Windermere's Fan*-, los deberes a su esposa, son las siguientes:

Julien: (...) Mais, nous autres, soyons des pères –c'es à dire,
Mettons dans nos maisons, comme un chaste sourire,
Une compagne pure en tout et d'un tel prix
Qu'il soit bon d'en tirer les âmes de nos fils,
Certains que d'une femme angélique et fidèle,
Il ne peut rien sortir que de noble comme elle !
Voilà la dignité de la vie et son but !
Tant le reste n'est rien que prélude et début ;
Nous n'existons vraiment que par ces petits êtres
Qui, dans notre coeur, s'établissent en maîtres,
Qui prennent notre vie et ne s'en doutent pas
Et n'ont qu'a vivre heureux pour n'être point ingrats.
Ah ! Mon Ami, voilà la seule route à suivre,
La seule volupté dont rien ne désenivre !
Vous l'avez sous la main et vous la rebutez

Pour courir les hasards et les calamités !

Réfléchissez encore.²⁹⁴

La tendencia moralista de la obra, reflejada en su final, por el que la mujer infiel debe refrenar sus sentimientos y volver al redil de la domesticidad, es más que evidente. Gabrielle debe imponer sobre sus deseos sus obligaciones como madre y esposa para con sus hijos y marido, doblegando sus impulsos amorosos y abnegándose como ser que ama. Tal inclinación moral no aparece sin embargo impuesta como primera lectura al espectador en el original francés. Su título *Gabrielle* focaliza la atención del público en el personaje femenino permitiéndole la libertad de interpretar la trama arbitrariamente, sin imponer a priori orientaciones sobre el comportamiento de los personajes de manera preconcebida. Todo lo contrario ocurre con los montajes ingleses. Si el texto respeta el original salvo en su estructuración rítmica –la rima del francés es sustituida por la prosa inglesa, en un ejemplo de traducción poco elaborada y a menudo veloz por responder a urgencias económicas-, la manipulación del título es muy significativa. Tanto más si atendemos a su evolución en los escenarios ingleses. *Gabrielle* se estrenó el 15 de Diciembre de 1849 en el Théâtre-Français con el título *Good for Evil*, evidenciando ya la nueva orientación moral imprimida por el adaptador. Tres años más tarde, el uno de marzo de 1852, se montaba en el Surrey Theatre de Londres con el título mucho más neutral y focalizado en el personaje masculino, *The Barrister*. Éste título, aunque menos parcial y orientativo, centra la acción y la expectación en el personaje de Julien, desautorizando al personaje de la mujer y concentrando la tragedia en el abandono de ésta y la consiguiente soledad del marido. El cisma moral de Gabrielle desaparecería a favor del personaje del hombre que, aunque ausente durante toda la obra –su fuerte aparición final ejerce de contraste con su desaparición durante los tres primeros actos-, recobraría su importancia al final de la pieza, a medida que progresivamente los deseos de la mujer infiel se van desvaneciendo y el sistema patriarcal se impone proporcionalmente. Una tercera versión estrenada el 30 de noviembre de 1859 en el Royal Princess' Theatre fue titulada *Home Truths*. La ambigüedad del título permite

²⁹⁴ Acto V, escena 5. Pp. 130-131.

avanzar diversas hipótesis sobre las lecturas que propone. La principal y quizá más subversiva es aquella que concede la inevitabilidad de lo acontecido en el hogar de Gabrielle como resultado del comportamiento negligente del marido. La “verdad del hogar” residiría de acuerdo con esta lectura en el hecho de que la negligencia de la pareja inequívocamente desemboca en su pérdida o en el amor de ésta hacia un tercero. Con todo, perspectivas menos radicales y más concordantes con la moral del momento se nos antojan más plausibles. Así, las verdades del hogar serían aquellas expuestas en el fragmento reproducido más arriba en boca de Julien como pilares inexpugnables de la domesticidad, y que toda mujer ha de respetar obligatoriamente como tal. Finalmente, el título más revelador de la preponderancia patriarcal y de la imposición de los preceptos masculinos corresponde a la edición manejada aquí, de nombre *Good for evil; or, a wife's trial. A domestic lesson*. Este título incorpora nuevamente la asociación sistemática de semas peyorativos al personaje femenino. Las connotaciones de maldad expresadas en el antagonismo de los dos términos principales refuerzan la descripción despectiva de la mujer. El carácter preceptivo y didáctico es inevitablemente enfatizado, al que se añade las cualidades preventivas de la obra. Todos estos ejemplos evidencian las manipulaciones del original francés con el fin de preparar a la audiencia hacia lo que se dispone a ver. Las expectativas del público se forjan de acuerdo con una presentación preliminar de la pieza que responde a las restricciones de la mentalidad victoriana, basada en la abnegación doméstica de la mujer.

El siguiente ejemplo que analizamos aquí ilustra nuevamente la parcialidad en el título, evidenciando el sistema patriarcal en el que se enmarcan. Si *Gabrielle* anunciaba su versión en los escenarios británicos a partir de la condena de la mujer disidente de sus deberes familiares, el caso de la pieza que sigue es revelador de una tendencia opuesta a la anterior. *Louise de Lignerolles*²⁹⁵, drama en cinco actos en prosa escrito por Prosper Dinaux y Ernest Legouv e, se representa por primera vez en el Th atre Français de Paris el 6 de junio de 1838, por “les com ediens ordinaires du roi”. Su inter es

²⁹⁵ Prosper Dinaux ; Ernest Legouv e. *Louise de Lignerolles*. in *La France Dramatique au Dix-Neuvi eme Siècle. Choix de Pièces Modernes*. Paris. C. Tresse Editeur. 1844.

dramático reside en que, a diferencia de otras piezas que caracterizan los tres primeros cuartos de siglo marcados por la presencia de la mujer que se reivindica a costa de abandonar su papel doméstico como esposa y madre, es aquí el hombre quien desestabiliza la armonía del hogar. Louise es feliz en su matrimonio con Henri, poeta, hasta que descubre una carta de su marido reveladora de su romance con Cécile. Tras sorprender a la pareja en uno de sus encuentros íntimos, exige a su marido clemencia y compasión por su matrimonio, rogándole que le siga amando. Cécile, presa de piedad y de conmiseración, acepta no volver a ver jamás a Henri, y éste, avergonzado por su actitud, ve renacer en él el amor por su esposa. Diez meses después, el matrimonio ha vuelto a la normalidad. Casualmente, se produce un encuentro fatal entre Henri y Cécile que suscita las dudas de un amor contra el que el marido desea luchar. A este encuentro, se añade la petición de auxilio de la joven, que huye de su marido, Monsieur de Givry, recientemente enterado de su relación con el poeta. Henri, incapaz de aplacar su amor por la joven, acepta ocultar a Cécile en la casa sin informar a su mujer, hasta que Monsieur de Givry se persona en su hogar exigiendo la vuelta al hogar de su esposa y amenazando a Henry con entablar un proceso judicial. Ante la negativa de Henri, dispuesto a defender a Cécile frente a su esposo, la policía se presenta en la mansión, siendo la propia Louise quien ayude a la joven a huir de su marido, con el fin de que su propia hija no haya de sufrir la desesperación y deshonor de la familia. Al día siguiente, compadecido por las súplicas del padre de Louise, Monsieur de Givry desestima su amenaza de encarcelar a su esposa y a su amante a cambio de que éste último se exilie del país. Henri se niega rotundamente, y pierde el juicio al ser informado de la desesperación de su amada que, ante la huida repentina del día anterior, ha desembocado en la locura, incapaz de soportar la tensión. La discusión entre sendos maridos concluye en un duelo inevitable, cuyo resultado será la muerte del poeta.

La trama permite observar que en este caso se trata del marido quien, bajo la apariencia prototípica del enamorado romántico, poeta y abanderado de las causas perdidas, rompe con la calma del hogar. La reincidencia en la infidelidad, tantas veces vislumbrada en el personaje femenino, que tiene como castigo el exilio o la muerte de la

esposa infiel y de la mala madre, se traslada ahora al personaje masculino. Louise es en este caso la única salvaguarda de la esfera doméstica, aplacando su orgullo y su dignidad a cambio de su esposo y de su hija, esto es, de la familia como valor supraindividual. Será Henri quien merezca pues la muerte, al atentar contra los pilares sociales más básicos de la burguesía, aunque su muerte sea revestida del romanticismo del amor y de la desesperación. La muerte del poeta, más que un castigo social, es un suicidio, pues no teme morir por Cécile, sabedor de la locura de su amada, por lo que se interpreta como una trasgresión más desde la masculinidad de la ley social, privilegio nunca concedido a los personajes femeninos.

Esta perspectiva permite entender el sentido del título conferido a la versión inglesa, marcada inevitablemente por el prisma patriarcal. La adaptación de Sir Charles L. Young tiene por título *Infatuation, a drama in four acts*²⁹⁶. La obra se estrenó en el Old Theatre Royal de Bristol el 25 de abril de 1879, siendo trasladada un mes más tarde debido a su éxito al Haymarket de Londres. Formalmente, la división en actos suprime uno de los cinco del original condensando así la información en el primero. El acto segundo del texto inglés corresponde al acto tercero del francés, de modo que los dos primeros del original quedan expuestos en el acto inicial de la adaptación. Se respetan los nombres y espacios franceses, suprimiendo algunos parlamentos con el fin de que se agilice la acción. Nuestro interés se centra sin embargo en el título. La pieza en su versión inglesa prescinde nuevamente de la objetividad y neutralidad del francés. Como en el caso de *Gabrielle*, el original remite en el título mismo al personaje femenino mediante la nominalización del mismo. Aunque es evidente que tal referencialidad es ya de por sí orientativa de la atención del espectador hacia el personaje que interpretará el papel principal y condensará la mayor parte de información y de atributos –en este caso el personaje femenino–, el caso inglés es curioso porque desplaza hacia el marido el interés de la obra, tal y como vislumbrábamos en la adaptación del original de Augier realizada bajo el título *The Barrister*. El texto de Dinaux y Légouvé se centra en el

²⁹⁶ *Infatuation, a drama in four acts adapted from the French of MM. Dinaux and Legouvé, by Sir Charles L. Young*. London. Samuel French. 1881.

personaje de Louise, augurando una defensa de los pilares domésticos y de la abnegación como garantía familiar. La condena recae por lo tanto en el marido, Henri, que ha conculcado las leyes del hogar. La adaptación Charles L. Young ofrece una perspectiva muy diferente bajo el título que disculpa el comportamiento del esposo. *Infatuation*, es decir, “filled with a strong, unreasonable, but usually not long-lasting, feeling of love”²⁹⁷, una suerte de encaprichamiento que roza el *envoûtement* y el *ensorcellement*, presenta una interpretación de la trama muy diferente a la neutralidad del texto francés. El capricho del marido se torna pasión devastadora y bajo ese aura dionisiaca que percibe en estricta simultaneidad la posesión y desposesión del ser amado, se erige una disculpa guiada por un amor y una muerte hermanados. *Infatuated*, Henri no es dueño de sus actos, su voluntad se disipa ante la insaciabilidad, y su recaída tras los diez meses de recuperación no hace sino avivar la llama de la infinitud. Si no la mujer, la fatalidad, reivindica su nuevo acercamiento hacia Cécile, de modo que el destino se alía con sus corazones, únicamente truncados por la ley social erigida en forma de deberes maritales y encarnados en la pesadumbre de los esposos, sean éstos masculinos –Monsieur de Givry- o femeninos –Louise. No es menos cierto que el encaprichamiento que se torna pasión al que hace referencia el título de la pieza inglesa podría aplicarse al personaje femenino, baluarte de la abnegación y del respeto hacia la familia, por mostrar una constancia idéntica a la del marido por su amante. Con todo, la muerte de este último obliga a decantarnos por una proyección del título centrada en el personaje masculino, disculpa de su infidelidad y confirmación de su desmesurado amor. La elección del título evidencia que no es cuestión baladí, y responde por lo tanto a los intereses de una época y como veremos más tarde, a las limitaciones impuestas por la censura.

3. Adaptar la comedia. *Un Monsieur qui suit les femmes.*

²⁹⁷ *Longman Dictionary of Contemporary English*. Harlow. Longman Group. 1978. P. 536.

Un Monsieur qui suit les femmes, comédie-vaudeville en dos actos escrita por Théodore Barrière y Adrien Decourcelle se estrena en el Théâtre de Montasier el 18 de noviembre de 1850. La versión inglesa corrió a cargo de Robert Brough y fue estrenada en el Royal Strand de Londres el 12 de mayo de 1851 con el título *Kensington Gardens; or, quite a ladies' man*²⁹⁸. La pieza inglesa constituye un buen ejemplo de la anglización del espacio, modificación que queda patente desde el título mismo. La neutralidad y areferencialidad tópica del francés se sustituye por la toponimia londinense que ubica la pieza y sus personajes en un espacio británico. La denominación emblemática de los jardines de Kensington –equivalentes al Bois de Boulogne, a los jardines de las Tuileries o al Bois de Vincennes parisinos– sitúan los personajes con respecto a un entorno bien conocido por el espectador de la época –todos ellos son espacios propicios al *flirt* y a las escapadas amorosas–, aproximándolo a su realidad cotidiana. Con todo, el título francés connota una serie de asociaciones ausentes en su equivalente en lengua inglesa. El título de Barrière y de Decourcelle²⁹⁹ es portador de connotaciones cómicas desde su primera lectura. La adjetivación del sustantivo por medio de la subordinación especificativa constituye, ya en su elaboración sintáctica, una pista interpretativa sobre los tintes de la pieza, de marcado carácter cómico. A esto se añade la indefinición del sustantivo sobre el que se articula el título, “un monsieur”, reforzando la eventualidad ocasional del individuo, la simpleza de su personaje, y la ligereza de su profundidad psicológica, ésta última además enfatizada en la acción que el sujeto desempeña, que no es otra que perseguir mujeres en los parques. El título inglés, aún en su intento de trasladar la comicidad del francés, pierde la carga semántica –“quite a ladies' man” recrea igualmente un personaje dedicado por completo a las mujeres– y cómica, por cuanto el inglés no recupera la afición tantas veces reflejada de manera risible en el teatro del perseguidor de mujeres. Feydeau recuperaba magistralmente al personaje en *Le Dindon* (1896). Pero Barrière y Decourcelle se inscriben en una larga tradición cómica francesa en la que el título connota ya la caricatura de los gestos y movimientos de los personajes puestos en escena, así como lo anecdótico como punto de partida de la

²⁹⁸ R. B. Brough. *Kensington Garden's; or, Quite a Ladies's Man*. London. Lacy's Acting Edition. 1871. nº 88.

²⁹⁹ in *Théâtre Contemporain Illustré*. Paris. Michel Lévy Frères. 1860.

trama, tradición que el inglés no transmite al espectador. Los títulos siguientes demuestran paralelismos estrictos en sus estructuras compositivas con la pieza de Barrière y Decourcelle, incidiendo en la enigmática comicidad que se infiere del anonimato del sujeto y del absurdo de la acción que desempeña. Los *vaudevilles* de Labiche, *Un Monsieur qui prend la mouche* (1852) y *Un Monsieur qui a brûlé une dame* (1856), éste último escrito en colaboración con Anicet Bourgeois; otras piezas de autores menos conocidos hoy en día pero de igual renombre en el XIX son el *vaudeville* en un acto de Jean François Alfred Bayard y Antoine François Varner, *C'est Monsieur qui paie* (1839); *Un Monsieur qui ne veut pas s'en aller*, vodevil en un acto escrito por Clairville y Thiboust en 1852; *Un Monsieur qu'on n'attendait pas* (1847), escena cómica de Alexandre Dufaÿ; *Un Monsieur qui a perdu son mot*, comedia-vodevil escrita en 1863 por Jules Renard; *Un Monsieur qui veut exister*, vodevil en un acto escrito por los hermanos Dartois en colaboración con Charles de Besselièvre en 1844, o el *vaudeville* en un acto de Armand Chaliou –pseudónimo de Alexandre Charles-, *Un Monsieur qui n'a pas de chemise*, de fecha 1880. Otros títulos inciden particularmente en la figura del anónimo *monsieur* a partir de la comicidad que emana de la brevedad y concisión de la adjetivación. Ejemplo de esto último son *Un Monsieur Discret*, de d'Hanpol-Duhil (1890), *Un Vilain Monsieur*, de Decourcelle y Barrière (1848), *Un Monsieur très bien*, de Gustave Guiches (1910) *Un Monsieur en habit noir*, comedia en un acto de Abraham Dreyfus (1873); *Un Monsieur Tombé des Nues*, vodevil en un acto de Edouard Montagne y Victor Koning (1861); *Voilà Monsieur!*, de Arthur Delavigne y Jacques Normand (1895); *Monsieur Boude*, de Delacour y André de Goy (1856) o *Monsieur va au Cercle. Scènes de la Vie Conjugale en un Acte* (1856), de los mismos autores. La larga estirpe protagonizada por los anónimos *monsieurs* sobre los escenarios franceses se extiende durante todo el siglo, creando una suerte de rúbrica fácilmente distinguible para el espectador que reconoce en ella un anticipo de la comicidad, pero también una ilustración de las escenas más generales y mundanas –por cuanto anónimas- con las que se identifica. Este proceso inductivo se opera de igual manera en el inglés por medio de la referencia tópica, siendo los jardines de Kensington un espacio abierto a actividades similares a las detalladas en la pieza.

Un recorrido a través de la pieza de Barrière y Decourcelle permite entrever las características anotadas más arriba y ya presentes en el título mismo. Hector Duchemin es un joven que, como Pontagnac en la pieza de Feydeau citada más arriba, tiene por costumbre seguir a las mujeres en los jardines de las Tuileries con intención de seducirlas. Durante uno de sus paseos dominicales, Hector entra en contacto con varias damas a las que miente sobre su posición social con el fin de obtener sus favores. Por error, una de ellas es en realidad una antigua amante y amiga de nombre Georgina. Ésta le narra los persistentes avances amorosos de los que ha sido víctima, llevados a cabo por cierto Coronel Guérin, buen conocido por Duchemin, dado que el joven estuvo otrora enamorado de su pupila Mathilde, quien repentinamente desapareció de su vida. Georgina hace a Hector partícipe igualmente de un descubrimiento concerniente a un apuesto pero temeroso joven llamado De Cerny, que durante su último duelo hizo cargar ambas pistolas con munición de fogueo con el fin de evitar ser alcanzado. Más tarde, tras el relato de su examante, Hector tratará de seducir a una joven dama. Ésta, incapaz de deshacerse de Duchemin, acepta sus invitaciones a cambio de que el encuentro tenga lugar en casa de la dama por la noche. Hector acepta complaciente las condiciones impuestas vislumbrando un éxito seguro, pero cuál es su sorpresa al constatar, una vez en casa de Clémence, que ésta es una mujer casada, y que la cena, en lugar de ser un encuentro íntimo de la pareja, es en realidad una reunión social compuesta por trece comensales. Además, como castigo y venganza a sus deshonestas proposiciones, Clémence ha urdido un ingenioso plan destinado a avergonzar y humillar al seductor: la dama, lejos de encubrir su identidad, lo presenta en sociedad describiendo el lugar y el modo en que ha entrado en contacto con el individuo, sin pretensión alguna de fingir su conocimiento. La humillación de Hector es extrema, y se agrava sobremanera al constatar que Clémence es, en verdad, la tía de Mathilde, su enamorada de antaño. La joven es informada del encuentro entre su tía y Hector, a lo que sigue la entrada en escena de Florinde, sirvienta de la casa, también acosada por Hector en el pasado. Como cúmulo de sus desgracias, entre los invitados se hallan también el Coronel descrito por Georgina y el joven De Cerny, prometido de Mathilde.

Dispuesto a no renunciar a su amor por la última, Hector trama un plan por el que su petición de mano obtendrá un resultado más que positivo. Sabedor de sus escasos méritos y aún menor fortuna ante la familia de Mathilde, Duchemin sutilmente revela a cada uno de los personajes los secretos narrados por Georgina, proponiendo, a cambio de su silencio, la mano de su amada, cerrándose la pieza con la concesión de la misma.

Una primera lectura de la adaptación permite constatar que a pesar de la anglización de los nombres y lugares, el texto francés es respetado en su asimilación al inglés. Los espacios han sido trasladados a lugares de semejante significación y el número y función de los personajes equivale al original³⁰⁰. Tan sólo se introduce una variante que modifica el texto de base, aunque sin vulnerar su mensaje y sí mejorándolo: el adaptador opta por situar al personaje de Mathilde no ya como la pupila y protegida del Coronel, sino como su propia hija, estrechando así los lazos que los unen y explicando más tajantemente la necesidad de su aprobación para el matrimonio de la joven con Duchemin. Un segundo detalle fácilmente constatable consiste en las dificultades de traducción al inglés del nombre del personaje protagonista Hector Duchemin. El juego de palabras implícito en el francés “du-chemin”, reconocible en sus costumbres de perseguir a las mujeres por el camino, muestra en su versión inglesa, los esfuerzos de Brough por hallar un equivalente, así como el éxito del adaptador. Frank Trail, el homólogo de Hector, posee implícitos los mismos semas en su nombre, teniendo en cuenta el significado de su apellido, más rico en su doble aceptación de “rastrear”, “seguir la pista de”, “seguir de cerca” o “vigilar” a la par que “arrastrarse”, “caminar penosamente y con aire desanimado”. Atendiendo a la evolución de la trama expuesta más arriba, las connotaciones nominales corresponden perfectamente a las características del personaje principal. Con todo, y a pesar de las similitudes entre los

³⁰⁰ Una comparación entre sendos repartos denota la identidad de personajes y funciones. Los personajes del texto inglés son los siguientes: Mr Frank Traill (a *young gentleman about town*); Scroop Turnbull (*M.P.*); Lieutenant-Colonel Hugby; Mr. Mincing Lane (*of the City*); Mr. Lavender Kydd (*an exquisite*); Sir Charles Rockstone; Thomas y James (*servants at Turnbull's*); Mrs. Scroop Turnbull; Claribell Hugby (*the Colonel's daughter*); Mrs. Lustre (*a young widow*); Mrs. Mincing Lane; Lizzy Briggs (*maid to Mrs. Turnbull*). En el texto francés que sirve de original, encontramos a Hector Duchemin, (*célibataire*); M. D'Ermont (*représentant*); Le Colonel Guérin; M. Legros; M. De Cerny, (*Gentleman Ridicule*); Clémence (*femme de d'Ermont*); Mathilde (*sa nièce*), Evelina (*femme de Legros*), Georgin (*Lorette*); Florine (*femme de chambre de Clémence*).

Capítulo 3

dos antropónimos, el inglés omite un episodio en el que la alusión nominal provoca la comicidad más abierta. Durante la quinta escena del acto II, Duchemin acaba de entender que la mujer con la que ha concretado una cita en su casa está casada y a la cita han acudido además de él, su séquito de amistades. Además, lejos de fingir conocerle, les revela que ignora su identidad y que atrevidamente Duchemin le lanzó toda una serie de proposiciones indecentes:

Clémence: Mes bons amis, je vous présente monsieur, que je ne connais pas. Je l'ai rencontré aux Tuileries, et....(*elle continue tout bas. Hector salue d'un air contraint et gagne le milieu du théâtre. Tous les personnages sont assis à gauche ; Hector est fusillé par des regards moqueurs et des rires comprimés*).

Hector (passant à droite, et dans ses dents) : Ils rient ! heu ! Je rirais bien aussi, si j'en avais envie ; mais je n'en ai pas envie. (*Chuchotements*) (*regardant de côté*) Il est probable qu'on parle de moi.

Chavigny (à Clémence) : Aux Tuileries ! (*il rit*) Ha ! Ha ! ha!

Hector: Qu'est-ce que je disais !

D'Ermont : Vous ne vous asseyez pas. Monsieur...monsieur ?...Comment vous appelle-t-on, mon jeune ami ?

Hector (arpenant le théâtre) : Hector Duchemin

D'Ermont : Ah ! C'est un nom qui vous va bien ; car, avec vos habitudes, on doit en faire du chemin...Ha ! ha! Ha ! (*On rit*)

Hector (se démenant) : Je voudrais être dans un puits.³⁰¹

La comicidad provocada por el juego de palabras se omite en la versión inglesa, olvidando el golpe de efecto surgido del nombre:

Mrs Turnbull: Sir Charles and my lady, permit me to introduce to you a gentleman whom I have not the honour to know.

Sir Charles: That's very odd –very.

Mrs Turnbull: I met him in Kensington Gardens (*she continues her speech under tone – Frank salutes them with an air of desperation, and stands in the middle of the stage as if stupefied- all laugh at Mrs. Turnbull's narration, and look at Frank*)

³⁰¹ Acto II, escena 5. P. 10.

Frank (between his teeth): They are all laughing; well what of that? I could laugh, if I wanted; but I don't- I don't (*fiercely*) I wonder if they are talking about me.

Sir Charles: That's very odd. At Kensington Gardens; ha, ha, ha! (*all laugh*)

Frank: (still in front, soliloquising) Now I wonder what that was. It's abominable, talking of man behind his back (*walks up and down, greatly agitated*)

Turnbull (bantering): Are you in a great hurry, sir?

Frank (stopping suddenly): Eh?

Turnbull: Pray don't let me stop you. Doubtless you are following a lad. (*all laugh*)

Frank: Eh? No; I was looking at the pictures...³⁰²

Como vemos, el juego de palabras inherente a los semas del antropónimo son sustituidos por la inserción de un detalle ausente en el original: la prisa del personaje protagonista. Así, el juego de palabras que origina la comicidad en el texto francés deja paso en su versión inglesa a la repentina prisa del Frank, interpretada por el resto de personajes como la expresión de sus continuas persecuciones. La dificultad de adaptar la comedia nos lleva a otro ejemplo en el que las dotes adaptativas del autor inglés se revelan de manera mucho más evidente. Si Kensington Gardens muestra incipientemente los intentos por que el texto francés resulte igualmente efectivo en los escenarios londinenses, el caso siguiente glosa el ejercicio de adaptación como mejora del original.

3.9.4. La adaptación como subterfugio de ocultación del original. *Le Gendre de Monsieur Poirier vs Equals.*

Como hemos visto en capítulos anteriores, la tarea del adaptador revestía numerosas dificultades surgidas a raíz de la dificultad intrínseca a toda adaptación de reproducir con fidelidad, aunque en un contexto escénico y situacional diferentes, el mensaje y efecto perlocutivo del montaje de origen. Con todo, la adaptación teatral entrañaba una dificultad añadida a causa de la exigencia de originalidad por parte de los

³⁰² Acto II. P. 22.

productores. Reescribir un texto francés requería no sólo la capacidad de contextualizar la obra en un escenario diferente con objeto de que las claves de su éxito permanecieran intactas en su nuevo espacio, sino que además, exigía en muchas ocasiones que dicha tarea de reescritura velara o prescindiera de una fidelidad estricta entre los dos textos. La tendencia a mejorar el original, ya analizada en relación a Grundy, claro exponente del estrecho margen entre el adaptador y el dramaturgo, desemboca en algunos casos en una manipulación absoluta del francés destinada no tanto a enmendar el texto de acuerdo con la censura o la moral vigente sino a crear una suerte de pieza propia emanada de la reconversión de algunos de sus componentes. El ejemplo de *Equals*, versión inglesa de *Le Gendre de Monsieur Poirier*, ilustra a la perfección las modificaciones impuestas con este fin.

Le Gendre de Monsieur Poirier, comedia escrita por Emile Augier en colaboración con Jules Sandeau, se estrena por primera vez el Théâtre du Gymnase-dramatique de París, el 8 de abril de 1854. La sencillez de su argumento no exime la versión inglesa de numerosas diferencias para con el original. Gaston, el libertino y arruinado marqués de Prestes, ha contraído matrimonio con Antoinette, hija del adinerado burgués Monsieur Poirier, con el fin de sufragar sus deudas y gastos, sin por ello renunciar a sus antiguas costumbres libertinas. Su suegro accede a pagar todos sus caprichos hasta que un día su hija le confiesa su infelicidad en su matrimonio, al sentirse desatendida e ignorada por su esposo. A partir de ese momento, Mr. Poirier decide exigir a su yerno un cambio radical de actitud. La búsqueda de una ocupación y mayor atención hacia su hija serán sus dos condiciones para mantener a su yerno bajo su techo. Ante la renuncia de Gaston de tomar en serio sus palabras, Mr. Poirier opta por limitar tanto la asignación mensual de éste como sus gastos. La tensión alcanza el límite al ser descubierta una carta reveladora de las infidelidades de Gaston con Madame de Montjay, por cuyo honor el joven va a retarse en duelo próximamente. Poirier, ante la desesperación de su hija, intenta por todos los medios deshacerse de su yerno frente a los ruegos de su hija, implorando su perdón. Ante la perspectiva de una ruina segura, Gaston recobra inusitadamente su amor hacia Antoinette, que le exigirá, como prueba

de fuego para su reconciliación, renunciar al duelo y presentar sus disculpas a su rival. El joven, reticente en un primer momento, cede finalmente a las condiciones impuestas por su esposa como muestra de su amor, que será correspondido por el permiso acto seguido de Antoinette de celebrar el duelo. El destino se alía con la pareja al suspenderse el enfrentamiento y la pieza se cierra con el matrimonio reconciliado y la perspectiva de una nueva vida lejos de la disipación de Gaston y de la presencia de su suegro.

Debido a la agilidad y al carácter convencional de su trama, *Le Gendre de Monsieur Poirier* fue objeto de numerosas adaptaciones sobre los escenarios ingleses. Destacan la adaptación en tres actos de Edward Rose, de título *Equals*, estrenada en el Prince's Theatre de Manchester el 28 de junio de 1883, y el montaje londinense basado en el texto de Violet Greville, *An Aristocratic Alliance*, representado en marzo de 1894 en el Criterion, compuesto por un reparto encabezado por Charles Wyndham en el papel de Gerald (Gaston). La versión de Edward Rose ilustra los procedimientos empleados por el adaptador con el fin de reescribir el original sin por ello atender a criterios de fidelidad. Tanto es así que el subtítulo de *Equals* reconoce las modificaciones y su carácter arbitrario especificando su naturaleza en tanto que pieza “freely adapted from the celebrated *Gendre de Monsieur Poirier*”³⁰³. El reconocimiento del nombre del autor y del título franceses obligan a interpretar la arbitrariedad de las modificaciones como un intento de ocultar el original con el fin de crear una obra nueva surgida a partir del plagio, costumbre que numerosos críticos reseñaban en frecuentes ocasiones³⁰⁴. El subtítulo avanza ya las libertades del adaptador, elevadas en número, aunque sin por ello afectar ni a la moral ni al significado de la pieza, pero que responden a un mismo procedimiento que pretendemos sistematizar a continuación. En primer lugar, el amigo íntimo de Gaston, Hector, duque de Montmeyran, no es ya un oficial de infantería como en el texto de Augier, sino un artista, lo que propicia numerosos diálogos ausentes en el original, surgidos de su nueva condición y de las posibilidades dramáticas que esta

³⁰³ Edward Rose. *Equals. A Comedy in Three Acts and in Prose, Freely Adapted from the Celebrated Gendre de Monsieur Poirier*. Lacy's Acting Editions, n°1783. 1884.

³⁰⁴ Vid. 3.2. *El Problema de la Autoría*.

conlleva. El texto primero, lejos de ser simplemente mutilado, se adorna, se enriquece, mediante la inclusión de protagonistas reconfigurados pero que obedecen a un mismo patrón dramático. Así el artista, antes oficial del ejército, mantiene su naturaleza como “acompañante del héroe”, sólo que su aspecto y *background* han cambiado. El diálogo con el que se abre la pieza, en el que el duque se presenta en la morada de Gaston, ilustra la evolución entre los dos textos. El duque, recién llegado de campaña, se presenta ataviado de su uniforme de brigadista, siendo confundido inmediatamente por el sirviente, que le concede la condición de soldado raso:

Le domestique (assis tenant un journal): Je vous répète, brigadier, que M. Le marquis ne peut pas vous recevoir ; il n'est pas encore levé.

Le duc : A neuf heures ! (*A part*) Au fait, le soleil se lève tard pendant la lune de miel.

(*Haut*) A quelle heure déjeune-t-on ici ?

Le domestique : A onze heures...Mais qu'est-ce que ça vous fait ?

Le duc : Vous mettez un couvert de plus.

Le domestique : Pour votre colonel ?

Le duc : Oui, pour mon colonel...c'est le journal d'aujourd'hui ?

Le domestique : Oui, 15 février 1846.

Le duc : Donnez !

Le domestique : Je ne l'ai pas encore lu.

Le duc : Vous ne voulez pas me donner le journal ? Alors vous voyez bien que je ne peux pas attendre. Annoncez-moi.

Le domestique : qui , vous ?

Le duc : le duc de Montmeyran.

Le domestique : Farceur !

Gaston : Tiens, c'est toi ? (*ils s'embrassent*)

Le domestique (a part) : Fichtre !...j'ai dit une bêtise...³⁰⁵

El inglés respeta la situación manteniendo el número de personajes y la escena introductoria. Con todo, el texto se mejora con el fin de acentuar el equívoco y suscitar la comicidad frente al público. El duque de Augier es ahora Arthur Heyling, artista. De su nueva condición profesional, el adaptador crea una escena atingente de marcado

³⁰⁵ Acto primero, escena 1 y 2. Pp. 9-11.

carácter cómico, que únicamente respeta el original en su estructura externa, esto es, en la situación de encuentro entre dos personas desconocidas en el umbral de una puerta. Reproducimos la escena íntegramente con el fin de extraer a partir de ella la filosofía compositiva del adaptador:

Heyling: Tell Mr. Bulworthy I am here, please.

Jane: Very well, young man. Who do you come from?

Heyling: I come from myself. (*she stares*) It sounds odd; but I do.

Jane: I mean who is your master?

Heyling: Michael Angelo, for choice. Also Titian; and Turner.

Jane: Well, which shall I say?

Heyling: Oh, say me; I don't suppose Bulworthy knows the others. My name is Heyling.

Jane: Ha! (*aside*) Bulworthy, indeed! And which Bulworthy is it you want?

Heyling: A male Bulworthy, christened Matthew.

Jane: Lucky for you it isn't master!

Heyling: Oh, Matthew isn't master then?

Jane: Not him; and Jonas is. There is no mistake about that. Wait here, Aylin. (*going, takes up paper*).³⁰⁶

A partir de este momento, el adaptador recobra el hilo argumental del francés, integrado en la petición del periódico y el reconocimiento de la identidad del recién llegado. Con todo, estos dos detalles no son sino excusas que ejercen de punto de partida para la aportación personal del adaptador, que nuevamente introduce parlamentos ausentes en el texto francés:

Heyling: well, leave me the paper. (*takes it and sits*)

Jane: When I haven't read the births and marriages! Well, upon my –Mr. Matthew!

(*enter Matthew*)

Matthew: Ah, Mr. Heyling, good morning, sir. (*shakes hands*)

Jane: (*aside*): Mr. Heyling! Sir

Matthew: You can go, Jane.

Jane: (*half grumbling*) Well I'm-

Heyling (*mischievously*) Now, Jane!

³⁰⁶ Acto I. P. 3.

Capítulo 3

Jane: Ha! The young man 'ave brought some good, sir. (*points to picture and exit, R*)

Matthew: Eh? You mustn't mind that girl's impertinence, Sir.

Heyling: Oh! I don't take it as personal. I know it's only meant for my coat.

Matthew: And so, that's the picture? I like it; I like it very much. It's exactly what I wanted –quiet and good. You know my niece has married a great gentleman- a marquis, sir- and it's her birthday; and I don't want all her presents to be like my brother Jonas's –very large, you know; very expensive, my dear sir, very showy.

Heyling: You want an aristocratic little landscape?

Matthew: That's the word sir. You see, my brother Jonas is a most successful man; was in the hosiery business, in a very large way; made something like half a million, while I was putting by –well, call it £80.000; and he wants everything to be like an advertisement –very big, and very loud-³⁰⁷

La entrada de Bulworthy dará paso a un personaje cuya función –ejercer de contrapunto a las ilusiones del sonador Matthew, homólogo inglés de Poirier- es idéntica a la de Verdelet en el texto francés, a pesar de que dicha entrada se realice en una y otra obra en dos momentos radicalmente distintos:

Bulworthy: (...) Hulloo! What's this?

Matthew: A Landscape, painted by Mr. Heyling –my brother Jonas. (*introducing*)

Bulworthy: And you've been buying this? How much was it?

Matthew: Thirty pounds. I must give you a cheque, Mr. Heyling. (*goes to table and writes*).

Heyling: Oh, thank you.

Bulworthy (*aside to Matthew, but not very low*) Thirty pounds –to him! Why, he'd have let you have it for thirty shillings –at dinner time.

Matthew: Hush, Jonas!

(*Heyling has heard, and goes up, hurt*)

Bulworthy: Money wasn't made to be chucked like this.

Matthew: You didn't scold your son-in-law when he bought a horse for £200 yesterday.

Bulworthy: Oh, didn't I? Didn't-well, never you mind my son-in-law. He has a taste for horses.

Matthew: He has a taste for everything expensive, it seems to me. He only spends money for want of something better to do.

³⁰⁷ *Ibid.*

Bulworthy: Well, let's see what you've spent it on. (*goes to picture*) There is a subject! A field and a hedge; and not even a donkey looking over it.

Heyling: Oh. I don't think that's omitted.

Bulworthy (turning away): Hey!

Heyling (looking at picture): No –I see there isn't a donkey. I thought there was, just now.

Bulworthy: Oh; and that's £30 worth? Why, I've got an engraving in my room, cost me fifteen shillings-

Heyling (gravely): Framed complete? (*takes cheque from Matthew*)

Bulworthy: Framed and glazed! And that engraving, sir, represents a sailor's farewell to his wife, with their family of ten grouped round'em. Now that's what I call touching.

Heyling: Ah! Well, if you like pathetic subjects, I have one I did from nature myself. On a mahogany table, solid mahogany, there lies a little onion, cut in four a poor little white onion! The knife is by its side; it's nothing, and yet it brings the tears to your eyes.

Bulworthy: Of, it –eh? Why, he is chaffing me! Do you know who I am sir? Jonas Bulworthy, of High Holborn –that is, late of High Holborn! And a beggarly artist like you-³⁰⁸

Confrontar los dos textos permite constatar diferencias sustanciales que revelan el sutil proceso adaptativo. La pieza francesa presenta a Gaston con su amigo el Duque de Montmeyran, mientras que la inglesa representa un artista ausente en el francés, en un primer momento, pero al que seis escenas más tarde se hará alusión de manera anónima sin que por ello entre en escena. El artista será únicamente objeto de alusiones indirectas realizadas por los personajes, dado que uno de ellos, Poirier, ha comprado recientemente un cuadro por un precio elevado con el único fin de identificarse con los paradigmas de exquisitez y de buen gusto propios de la nobleza, a la que tanto aspira, y por la que aceptó el matrimonio de su hija con un noble arruinado³⁰⁹. Como decimos, el

³⁰⁸ *Ibid.* Pp. 3-5.

³⁰⁹ La escena a la que nos referimos corresponde a la sexta del acto primero:

Le domestique: On vient d'apporter ce tableau pour monsieur le marquis.

Gaston: Mettez-le sur cette chaise, près de la fenêtre...là! c'est bien! (*le domestique sort*) Viens voir cela, Montmeyran.

Le duc: C'est charmant le joli effet de soir! Ne trouvez-vous pas madame?

Antoinette: Oui, charmant!...et comme c'est vrai!...que tout cela est calme, recueilli! On aimerait à se promener dans ce paysage silencieux.

Poirier (à Verdelet lui montrant le journal): pair de France!

texto francés no incluye esta escena sino con el objetivo de mostrar el juego de intereses y ambiciones de Poirier, una suerte de *Bourgeois Gentilhomme* del XIX. El artista no será mencionado en ningún otro momento durante los actos siguientes, olvidándose por completo en el texto de Augier. La versión de Edward Rose es muy diferente. La trama gravita en torno al artista y amigo de Herbert, el propio Herbert, duque de Dunmayne – Gaston-, Jonas Bulworthy –*Monsieur Poirier*-, y Matt, hermano de éste último, que hace las veces de Verdelet al representar al personaje que aconseja y sirve de báculo a Poirier y a su hija en los momentos más críticos. Por lo tanto, el adaptador extrae una escena francesa compuesta de personajes inexistentes, tan sólo mencionados ligeramente, trasponiéndola a una situación original –el encuentro entre los dos amigos-, confiriendo vida a personajes mudos. De este modo, al respetar la escena introductoria primera, el espectador no pierde información dado que en ella se narran el devenir de los últimos años de los personajes protagonistas. Esta escena, en el texto de Augier, era interpretada por Verdelet y Poirier al tiempo que por Gaston y su amigo el duque. La clave reside en el hecho de que los diálogos y las situaciones son casi idénticas a lo largo de toda la obra, pero los personajes que las protagonizan varían. Se condensa la información en un sólo diálogo, resultado de la voluntad del adaptador de proporcionar

Gaston : Regarde donc cette bande de lumière verte, qui court entre les tons orangés de l'horizon et le bleu froid du reste du ciel ! comme c'est rendu !

Le duc : Et le premier plan !...quelle pâte, quelle solidité !

Gaston : et le miroitement presque imperceptible de cette flaque d'eau sous le feuillage...est-ce joli !

Poirier : Voyons ça, verdelet...(*Ils s'approchent tous deux*) Eh bien, qu'est-ce que ça représente ?

Verdelet : Parbleu ! ça représente neuf heures du soir, en été, dans les champs.

Poirier : Ça n'est pas intéressant, ce sujet-là, ça ne dit rien ! J'ai dans ma chambvre une gravure qui représente un chien au bord de la mer, aboyant devant un chapeau de matelot...à la bonne heure ! ça se comprend, c'est ingénieux, c'est simple et touchant.

Gaston : Eh bien, monsieur Poirier, puisque vous aimez les tableaux touchants, je vous en ferai faire un d'après un sujet que j'ai pris moi-même sur nature. Il y avait sur une table un petit oignon blanc ! le couteau était à côté...ce n'était rien et ça tirait les larmes des yeux.

Verdelet (bas, à Poirier) : Il se moque de toi.

Poirier (bas a Verdelet) Laisse-le faire.

Le duc : De qui est ce paysage ?

Gaston : D'un pauvre diable plein de talent, qui n'a pas le sou.

Poirier : Et combien avez-vous payé ça ?

Gaston : Cinquante louis.

Poirier : Cinquante louis !le tableau d'un inconnu qui meurt de faim ! A l'heure du dîner, vous l'auriez eu pour vingt-cinq francs.

Antoinette : Oh ! Mon père !

Poirier : Voilà une générosité bien placée ! (Acto I, escena 6. Pp. 41-2).

homogeneidad a las nuevas identidades creadas y de reforzar la cohesión y coherencia dramáticas. Este esquema compositivo se reproduce sucesivamente en los siguientes actos respetando siempre la evolución de los personajes con respecto a la moral que pretende emanar de la pieza. El adaptador hace así las veces del creador primero, por cuanto su texto, aunque inspirado en tramas anteriores, sirve de punto de partida para su creación personal. Evidentemente, la calidad y autonomía de lo creado será clave para definir la originalidad del adaptador. El dramaturgo siguiente, Sydney Grundy, evidencia un grado de elaboración mucho más perfeccionado que el anterior, y en ese sentido, su dramaturgia se inscribe en la lista de autores-adaptadores que fomentaron la recuperación del teatro nativo durante las dos últimas décadas del siglo.

3.9.5. La adaptación como mejora del original. *A Pair of Spectacles* de Sydney Grundy.

Las adaptaciones llevadas a cabo por Sydney Grundy (1848-1914) demuestran inmejorablemente la riqueza de los procedimientos destinados a embellecer, cuando no abiertamente a mejorar, el texto original francés. Entre todos ellos, *A Pair of Spectacles*, versión inglesa del original de Labiche y Délaour, *Les Petits Oiseaux*, constituye además, por su favorable acogida entre el público inglés a lo largo de la última década del siglo, la ilustración paradigmática de la subversión del texto primero a partir no sólo de la contextualización nominal y personajística, sino de la inclusión radical de temas y motivos absolutamente novedosos que inclinan la balanza más hacia una libre adaptación de la pieza –no en vano, como hemos explicado en páginas anteriores, Grundy calificaba de *original play* cada una de sus adaptaciones-, que hacía una simple “traducción”, como el propio dramaturgo describía sus obras³¹⁰.

³¹⁰ Vid. 3.6.3.6. *Un nuevo estilo adaptativo: Sydney Grundy.*

Les Petits Oiseaux se estrena el 1 de abril de 1862 en el Théâtre du Vaudeville de París. Su trama, a pesar del convencionalismo rezumante, admite numerosas posibilidades cómicas que más tarde explotaría el dramaturgo británico. Un resumen de la misma resulta imprescindible con el fin de constatar posteriormente las modificaciones argumentales realizadas por el adaptador inglés. Blandinet es un adinerado burgués que peca de ser demasiado confiado y generoso con sus deudores. Una visita de su hermano François, mucho más agresivo y resuelto, alterará su comportamiento radicalmente. François trata de modificar la *bonhommie* de Blandinet sembrando en él la duda y la desconfianza con respecto a las certezas concernientes a todo aquello que le rodea: su esposa, sus alquileres, sus rentas. A partir de la instrucción de su hermano, y aunque reticente en un primer momento, Blandinet comienza a adoptar la actitud sugerida por François. El burgués desconfiará de sus deudores, cuyos problemas personales no serán ya un motivo suficientemente justificativo para el retraso en el pago; también de su propia esposa, cuya ausencia del hogar será atribuida a la infidelidad, e incluso su hijo Léonce verá afectado su próximo matrimonio con Laure, hija de Aubertin, íntimo amigo de Blandinet, a raíz de un préstamo millonario solicitado a éste último por Aubertin, y que el burgués está dispuesto a rechazar creyendo que se trata de un intento de estafa. El golpe de gracia lo recibe de la mano de su banquero, huido de Francia con todos sus ahorros, dejando a Blandinet en la más completa bancarrota. Sumido en la desconfianza sistemática de todo aquello que le rodea, que más que un medio de conocimiento del entorno, le procura la inestabilidad y desazón del temor a los otros, las dudas planteadas con respecto a todas las incertidumbres anteriores se resuelven progresivamente mediante un giro de la fortuna que trastoca el curso de los acontecimientos, permitiendo al personaje recuperar su confianza y buena fe inicial. La bancarrota no es tal puesto que la esposa de Blandinet había previamente retirado los ahorros del burgués del banco; Aubertin no necesitará ya el préstamo de su amigo dado que su fortuna se ha restablecido con la llegada de uno de sus barcos de América, y finalmente, su esposa explica su desaparición del hogar con una estancia en los baños públicos de la ciudad. De este modo, Blandinet se arrepiente de su actitud

anterior restableciéndose el estatus quo inicial basado en la buena fe como principio vital.

La versión inglesa del texto de Labiche, *A Pair of Spectacles*, se estrena en el Garrick Theatre de Londres el 22 de febrero de 1890. Si las adaptaciones anteriores de las obras de Labiche habían resultado un éxito de público en los escenarios londinenses –destacaríamos principalmente, la temprana *Retained for the Defence*, de John Oxenford, a partir del texto de Labiche y Lefranc, *L'Avocat d'un Clerc*, estrenada en el Olympic en mayo de 1859; la libre adaptación de Athol Mayhew de *Le Voyage de Monsieur Perrichon*, de título *Mont Blanc*, estrenada en el Haymarket en mayo de 1874; *Gammon*, de James Mortimer, basada en *La Poudre aux Yeux* de Labiche y montada en el Vaudeville Theatre en julio de 1882 y la ya tardía *My Bachelor Past*, llevada a cabo por James Mortimer y estrenada en el Wyndham's Theatre en agosto de 1901 a partir del texto de Labiche *Célimare le bien-aimé*³¹¹-, el nuevo texto de Grundy constituye un absoluto acontecimiento teatral. Tanto es así que Labiche, tras haber gozado del éxito propiciado sobre los teatros londinenses a partir de sus adaptaciones a lo largo del último cuarto de siglo, deja paso en la última década a las reposiciones de una única obra, *Les Petits Oiseaux*, que le mantendrá en escena hasta los albores del nuevo siglo. Los montajes llevados a cabo en el Garrick en 1890, 1891, 1892 y 1895 certifican tanto la calidad original de la obra de Labiche como la vigencia de la adaptación realizada por Grundy y su excelente capacidad de aclimatación a un nuevo contexto teatral.

Una primera lectura demuestra que la comedia aparece revestida de los atributos característicos de cualquier adaptación inglesa de un texto original francés. La anglización de antropónimos y topónimos que sustituyen los referentes parisinos por homólogos británicos permiten situar la acción en contextos bien conocidos por el público respetando la trama original. La función de los personajes se respeta, aunque no

³¹¹ A propósito de *Célimare le Bien-Aimé*, cf. 10.3.1. *La Tradición Crítica: Eugène Labiche*. Destacan igualmente las adaptaciones de F.C.Burnand, *Artful Cards*, estrenada en el Gaiety en 1877; *The Black Prince*, de B. Farnie y Charles Lecoq, montada en el St. James's en 1874; *Dust*, del propio Grundy, estrenada en noviembre de 1881 en el Royalty, y *Oh! These Windows*, de James Mortimer para el Terry's en 1889.

el número, así como el número de actos y espacios, a pesar de que el texto de Grundy incluye un personaje ausente en el original, Percy, hijo del matrimonio Goldfinch. La inclusión de este personaje, cuya relevancia en la trama es ínfima, sirviendo de mera excusa dramática para dar lugar a una escena centrada en la conversación entre su tía, Mrs. Goldfinch y él, ilustra el procedimiento adaptativo de Grundy. El dramaturgo realiza ligeros cambios sobre la pieza de Labiche omitiendo algunos detalles que agilizan la acción sin que por ello el mensaje moral original se vea afectado. Por ejemplo, el texto inglés suprime algunas escenas del francés en las que Blandinet demuestra su buena fe con todos aquellos que dependen de él –huéspedes, arrendatarios, deudores- estableciendo un agravio comparativo con la actitud de su hermano François, mucho más duro con aquellos que retrasan los pagos. Grundy corta tales escenas con el fin de no repetir información proporcionando un ritmo más dinámico, menos recalcitrante, a la trama.

Con todo, si bien es cierto que las modificaciones de Grundy no atañen al mensaje de Labiche, no lo es menos que para vehicular tal mensaje, el dramaturgo inglés recurre a mecanismos expresivos muy diferentes en comparación con el francés, destinados a agravar y a acentuar las posibilidades dramáticas entrevistas en el original. Tales mecanismos giran en torno a la ingenuidad del personaje principal, la simbología con la que la misma es expresada, y a las alusiones veladas de referentes sexuales, muy apaciguados en el francés. Así, se añade con respecto al texto de Labiche una escena que acentúa un detalle ausente en la pieza francesa: la intensidad con que Gregory, hermano de Goldfinch, tiende a sembrar la duda en torno a la fidelidad de su esposa a raíz de la diferencia de edad existente entre ambos. El alarmismo y temor de Gregory, previniendo en repetidas ocasiones de los peligros que conlleva el matrimonio con una mujer más joven, nos recuerdan el ciclo de las *écoles* de Molière, si bien están por completo ausentes del original de Labiche. El original francés se limita a aludir por medio del soliloquio de Blandinet, a la posibilidad de ser engañado por la mujer, situándose levemente en tanto que continuador de la estirpe de *barbons* francesa, esta vez apaciguado mediante su *bonhommie* y buena fe:

Blandinet (seul): Je n'ai pas de chance aujourd'hui...ceci n'est rien...eh bien! Ça me taquine...il faudrait donc renoncer à croire aux bottiers...je ne crois déjà plus aux restaurateurs...(il se débarrasse des chaussures, qu'il place sur la chaise à gauche). Et ma femme qui ne revient pas...(regardant à sa montre et soupçonneux) Deux heures de bain, c'est bien extraordinaire...il faut avouer que je suis d'une bonne pâte....Je laisse Henriette aller, venir, sortir, rentrer...une femme plus jeune que moi....beaucoup plus jeune....et jolie !....et coquette....je le suppose....car je ne m'en suis jamais aperçu.....mais elle achète des diamants, des dentelles....pour plaire à qui ? Allons ! Voilà que je soupçonne ma femme à présent ! c'est cet animal de François qui me fourre ses idées dans la tête !³¹²

La única alusión a la posible infidelidad de Henriette aparece en este parlamento, enfatizado notablemente en la trama inglesa por medio de conversaciones ausentes entre los personajes de Labiche:

Gregory: (...) you are fool

Goldfinch: Gregory!

Gregory: You have proved it. Proved it to the hilt

Goldfinch: How? In what way?

Gregory: You have married a young wife.

Goldfinch: That is a proof of my sound common sense.

Gregory: Bah! An old man like you.

Goldfinch: Old! Old! I'm not so old.

Gregory: you'll never be sixty again.

Goldfinch: But if I live, I shall see sixty-five.

Gregory: Yes –and she shall see it too.

Goldfinch: What do you mean?

Gregory: I mean, you can't live long, but you'll live long enough to regret it. It's against nature.

Goldfinch: Against nature -For an old man to marry a young woman?

³¹² Eugène Labiche. *Les Petits Oiseaux. Comédie en trois Actes. with Vocabulary and Exercises by William C. Ferguson.* Toronto. The Copp Clark Company Limited. 1923. Acto II, escena 6. P. 44.

Capítulo 3

Gregory: Against nature –for a young woman to marry an old man. She only had you for your money! And how long do you suppose she'll be content with an old hulk like you?

Goldfinch: Hulk! Hulk!

Gregory (turns to Ben) Young wives are all alike. (*face to the audience*) I know'em

Goldfinch: You evidently don't know mine. She is devoted to me, and of a quiet, domesticated, even religious temperament.

Gregory: That's the worst of all

Goldfinch: She is at church this morning.

Gregory: Church? How old is the curate?

Goldfinch: Mr Lovibond? I should say thirty-two or three, at the outside.

Gregory: Good looking?

Goldfinch: Very

Gregory: Ah! I know these curates! (*Face to the audience*)³¹³

Gregory trata de suscitar los celos en su hermano por medio de la referencia a la diferencia de edad entre Goldfinch y su esposa –que recuerda a los temores de Arnolphe en *L'École des Femmes*, por contraer matrimonio con Agnès, a la que pretende mantener en cautiverio con el fin de privar sus tentaciones hacia el resto de los hombres, y más particularmente, a la conversación entre Sganarelle y Géronimo con la que se abre *Le Mariage Forcé* de Molière³¹⁴, y que sin duda Grundy, buen conocedor de la

³¹³ Sydney Grundy. *A Pair of Spectacles. A Comedy in three Acts Adapted from the French*. London. Samuel French, Ltd. 1898. Acto II. P. 29.

³¹⁴ Como en el texto de Grundy, dos personajes masculinos se reúnen a propósito del cercano matrimonio de uno de ellos –Sganarelle- con una mujer mucho menor que él. Solicitando consejo a su amigo Géronimo, éste le explica que su edad resulta el principal impedimento para que el casamiento tenga éxito, sugiriendo el certero desamor de su esposa hacia él, y su inevitable orientación hacia hombres más jóvenes. La conversación entre los dos hombres se expresa en términos muy similares a la anterior:

Géronimo: (...) si bien, seigneur Sganarelle, que sur votre propre confession, vous êtes environ à votre cinquante-deuxième ou cinquante-troisième année.

Sganarelle: Qui moi ? Cela ne se peut pas.

Géronimo: Je vous dirai franchement et en ami, comme vous m'avez fait promettre de vous parler, que le mariage n'est guère votre fait. C'est une chose à laquelle il faut que les jeunes gens pensent bien mûrement avant que de la faire ; mais les gens de votre âge n'y doivent penser du tout ; et si l'on dit que la plus grande de toutes les folies est celle de se marier, je ne vois rien de plus mal à propos que de la faire, cette folie, dans la saison où nous devons être plus sages. Enfin je vous dis nettement ma pensée. Je ne vous conseille point de songer au mariage ; et je vous trouverai le plus ridicule du monde, si, ayant été libre jusqu'à cette heure, vous alliez vous charger maintenant de la plus pesante des chaînes. (...) *Sganarelle:* (...) Vous semble-t-il, seigneur Géronimo, que je ne sois plus propre à

obra francesa, integró, modificando algunos aspectos, siguiendo su método de derivar una pieza única a partir de múltiples lecturas-, y también recurriendo a la figura del párroco, por completo ausente en el texto francés. En Labiche los celos de Blandinet surgían provocados por la desaparición de su esposa del hogar, tras su marcha a los baños públicos y su tardío regreso. Los celos o sospechas, en la pieza francesa, no eran en ningún momento alentados por ningún personaje, mientras que la versión de Grundy incide en la función de Gregory como agente externo a raíz del cual el comportamiento de Goldfinch se ve modificado. El texto de Grundy, mediatizado por sus lecturas francesas, aparece mucho más anclado en la saga de *barbons cocus*, u oracularmente *cocus* –esto es, que anticipan la infidelidad de su esposa previendo una fatalidad de la que no poseen más que la ilusión de poder evitarla, sin éxito siempre-, a pesar de que la infidelidad no se lleve a cabo más tarde. Así, a partir de referencias literarias externas, Grundy explota las posibilidades dramáticas de la obra de Labiche creando una situación tan sólo apuntada levemente en el original. Este procedimiento de mejora del texto francés es perceptible en otro momento de la pieza. Los celos del marido, aún siendo perfectamente infundados –dado que el retraso de la mujer se debe no tanto a una vuelta tardía cuanto al olvido de la criada de anunciar su vuelta-, remiten a un secreto concerniente al pasado de dos personajes, la esposa de Blandinet y su sobrino Tiburce. Éste último, en el pasado, y habida cuenta de la juventud de la dama, declaró su amor a su tía, lo que desde entonces ha suscitado el rechazo sistemático por parte de ésta hacia el joven, negándole incluso el saludo y más mínimo afecto. Con todo, este detalle de la trama queda sin desarrollar en la resolución de la pieza, tan sólo tímidamente mencionado por un Blandinet dispuesto a olvidarlo todo siempre y cuando su esposa se haya mostrado firme en su negativa hacia el joven. El tono cómico y el humor del personaje invaden la escena. Las tentativas del joven hacia su tía no desembocan en

songer à une femme ? Ne parlons point de l'âge que je puis avoir ; mais regardons seulement les choses. Y a-t-il homme de trente ans qui paraisse plus frais et plus vigoureux que vous me voyez ? N'ai-je pas tous les mouvements de mon corps aussi bons que jamais, et voit-on que j'aie besoin de carrosse ou de chaise pour cheminer ?.

Molière. *Le Mariage Forcé*. Acto I, escena I. in *Oeuvres Complètes*. Vol. II. Paris. Garnier Flammarion. 1965. Pp. 178-179.

Capítulo 3

ningún conflicto familiar. El exhaustivo interrogatorio del *barbon* tendrá un único castigo: acceder a la verdad.

Henriette (Sortant de sa chambre) : J'ai oublié mon manchon au bain, Prudence.

Blandinet (paraissant au fond, il est très pâle et très agité, il tient un manchon à la main) :

Enfin ! Vous voilà madame.

Henriette (l'apercevant). Ah ! Mon dieu!....qu'as-tu donc, mon ami

Blandinet : J'arrive de l'établissement de bains, madame....et l'on m'a répondu que vous l'aviez quitté depuis deux heures.

Henriette (étonnée) : Sans doute....

Blandinet : Qu'avez vous fait de ces deux heures ?

Henriette : Mais je suis rentrée...

Blandinet : Où ?

Henriette : Ici !

Blandinet : Je ne vous y ai pas vue !

Henriette : J'étais dans ma chambre....Tenez, j'ourlais vos cravattes !

Blandinet : Ah ! Je la connais, celle-là !

Henriette : Plaît-il ?

Blandinet : Prenez votre manchon...votre complice....

Henriette : Comment ? (*Elle porte le manchon sur la chaise à gauche où se trouve la chaussure.*)

Blandinet : Oh ! Je vois clair maintenant : ces sorties fréquentes et prolongées....ces bains d'une longueur invraisemblable.

Henriette : Que voulez-vous dire ?

Blandinet : Madame, vous avez une intrigue.... Il est impossible que vous n'ayez pas une intrigue.

Henriette : Ah çà ! Deviens-tu fou ?

Blandinet : Raisonons ! Êtes-vous jeune ? Oui... Êtes vous jolie ? Oui... Êtes-vous coquette ? Oui.

Henriette : Non !

Blandinet : Toutes les femmes le sont !...Et vous voulez me faire croire que depuis six ans que nous sommes mariés on ne vous a jamais fait la cour ?Allons donc ! Ce serait honteux !

Henriette : C'est pourtant la vérité....

Blandinet : Donnez-moi votre parole d'honneur ?

Henriette : (*se troublant*) Mais...

Blandinet. Vous hésitez...c'est un aveu... Ses lettres, madame, je vous demande ses lettres.

Henriette : Des lettres ! Mais je vous prie de croire qu'il ne m'a jamais écrit !...

Blandinet : (*avec force*) Il !...Il y a un il...j'en étais sûr !

Henriette (à part) : Maladroite !

Blandinet : Son nom, madame...le nom du misérable !

Henriette : Vous voulez le savoir ?

Blandinet : Eh oui !

Henriette : Eh bien ! C'est Tiburce, votre neveu !³¹⁵

Sin embargo, y dada la comicidad rezumante de la pieza de Labiche, la revelación no acarrea los conflictos habituales relativos a la moralidad del gesto escenificado, pues tampoco el autor pretende plantear la problemática en torno a la validez o condena de tal actitud incestuosa. La escena siguiente, que merece ser reproducida íntegramente con el fin de dar a entender óptimamente el significado del detalle que más tarde desarrollará el texto inglés, sirve de desenlace al clímax de la situación anterior mediante la entrada en escena fatal del sobrino de la pareja, cuya eventualidad y poca fortuna restituye el eje cómico:

Blandinet. Hein ! Tiburce ?

Tiburce (entrant par la droite, deuxième plan). Voilà

Henriette : Ah ! (*elle se sauve dans sa chambre*)

Blandinet : (*à part*) Lui !

Tiburce : Bonjour mon oncle (*à part*) Il a l'air bien disposé... Je vais enlever vingt louis au pas de course ! (*haut*) Mon oncle, j'ai une confidence à vous faire.

Blandinet : Moi aussi !

Tiburce : Ah !

Blandinet (très doucement) : Eh bien ! mon ami...nous faisons donc la cour à notre tante ?

Tiburce : (*abasourdi*) Hein ?....comment !Qui vous a dit ?....

Blandinet : Elle-même !

Tiburce : Ah ! (*à part*) Pas gentille, ma tante !

Blandinet : Malheureux ! Tu n'as donc aucun sentiment de la famille ! Comment une idée aussi...exorbitante a-t-elle pu entrer dans ton cerveau?

³¹⁵ Acto II. Pp. 50-52.

Capítulo 3

Tiburce : Vous savez, mon oncle...je venais tous les jours ici...et alors...vous voyant tous les deux...une jeune femme...un vieux mari....

Blandinet : Hein ?

Tiburce : Oh ! mais elle n'a jamais voulu m'écouter...

Blandinet : Je l'espère bien ! Après ça, tu ne me le dirais pas...Donne-moi ta parole d'honneur.

Tiburce : Ma parole d'honneur.

Blandinet : Merci (*à part*) Ça ne prouve rien.

Tiburce : Un jour même dans l'escalier elle m'a donné un soufflet...sur chaque joue...

Blandinet (satisfait). Ah ! c'est bien , ça....c'est très bien ...(à part) si c'est vrai...(par réflexion). Mais qu'est-ce que tu lui avais dit pour qu'elle se porte à une pareille extrémité...dans un escalier ?

Tiburce : Oh ! pas grande chose.

Blandinet : Mais quoi ?

Tiburce : Vous savez...on veut plaisanter. (*avec feu*) Mai je n'ai pas tardé à reconnaître ma faute....mon crime...je me suis méprisé...oui mon oncle, je me suis méprisé.

Blandinet : A la bonne heure !...il faut continuer

Tiburce : (*à part*) Il s'adoucit...(Haut) Alors, pour m'étourdir...pour faire diversion à cette passion criminelle...je me suis jeté dans le désordre.

Blandinet : Bien !

Tiburce : dans la dissipation...

Blandinet : Oh ! Très bien !

Tiburce : J'ai aimé une autre femme ...

Blandinet : Parfait ! Il faut continuer.³¹⁶

Blandinet, una vez tranquilizado por las explicaciones proporcionadas por su esposa que corroboran las palabras de su sobrino, olvida automáticamente el incidente, que no volverá a ser mencionado a lo largo de la obra, a pesar de constituir un hilo argumental subversivo de interés. Labiche da por terminada aquí, aunque de manera ciertamente abrupta, la subtrama de la infidelidad de la esposa, así como del presunto intento de seducción incestuosa del sobrino. No casa con propiedad la ligereza de la actitud del marido con la supuesta gravedad del problema, por lo que la pieza de Labiche parece haber resuelto el problema precipitadamente con el fin de dar prioridad absoluta al resto

³¹⁶ Acto II, escena 11. Pp. 52-53.

de los acontecimientos y a la acción principal, sometidos a la moralidad burguesa del decoro. Grundy, sin embargo, a partir del interés que entreve en la infidelidad y tentativas de seducción del sobrino de los Blandinet, selecciona las posibilidades que presenta la escena de Labiche y la desarrolla adjuntando personajes y situaciones ausentes en el original. Así, la subtrama que en Labiche, a raíz de su precipitado final, no adquiere más que un carácter anecdótico, en *A Pair of Spectacles* posee una importancia mucho mayor en comparación con el resto del argumento. Grundy teje una verdadera historia en torno al detalle de Labiche, despertando el interés del público a partir del secreto amoroso de Mrs. Goldfinch. Para ello, crea una suerte de escena preparatoria inexistente en el texto francés, cuyos personajes principales son Mrs. Goldfinch y su hijo Percy, ausente en Labiche. La escena reproduce una situación entre ambos en la que la mujer le confiesa el amor por su padre, al tiempo que entre risas, narra la tentativa por parte de su cuñado Gregory de besarla. Grundy metamorfosea los personajes respetando la acción, manteniendo el mismo tono cómico, y las alusiones veladas al intento de trasgresión social de los familiares. La conversación sirve como punto de partida de la acción posterior. Mrs. Goldfinch, mientras describe su amor hacia su marido muestra las cartas que éste le escribía durante su noviazgo, las mismas que Goldfinch más tarde interpretará como enviadas por el amante de su esposa, facilitando la peripecia final que evidencie su error. La escena sirve de pretexto para el desarrollo de toda una trama paralela puramente anecdótica en el original, cuyo interés es avivado por el adaptador:

Percy and Mrs. Goldfinch are heard laughing off. They enter R.D. Mrs. Goldfinch goes to desk L.C., Percy, C.

Mrs Goldfinch: Your uncle has been lunching, I'm afraid.

Percy: He doesn't come up to London every day –you must excuse him.

Mrs Goldfinch: really I don't care how soon he goes home. I don't much like him when he is himself; but when he is not himself and grows affectionate, he is unbearable.

Percy: Fancy him trying to kiss you!

Mrs Goldfinch: He is quite sentimental. Where is he gone now? (*comes to Percy*)

Percy: Into his bedroom to lie down. (*goes to R.D. and opens it*)

Capítulo 3

Mrs Goldfinch: I am glad to hear it.

Percy: There! I can hear him snoring.

Mrs Goldfinch: Please shut the door (*exit OP, R.D.*). How Ben will laugh when I tell him!
(*goes to R and sits*) What a long time he is! I wonder whether he's found my umbrella?

(*Re-enter Goldfinch, L.D., holding an umbrella behind his back, agitated*)

Goldfinch: There you are, madam (*comes to L. Of table*)

Mrs Goldfinch: Yes, I've been home a long time. (*he produces umbrella*) Ah, then you've found it!

Goldfinch: Yes, I have found it. (*laying it on table*) There is your umbrella.

Mrs Goldfinch: Where had I left it?

Goldfinch: In the vestry. The church was closed, but the vestry was open.

Mrs Goldfinch: But what's the matter? Are you ill?

Goldfinch: How can you ask me? Is that your umbrella? Can you deny this is your umbrella?

Mrs Goldfinch: My dear, I'm not denying—

Goldfinch: Answer the question—is it or is it not? (*banging the table*)

Mrs Goldfinch: Yes, this is my umbrella, certainly.

Goldfinch (turns away to C): She admits it! Besides her name is on the handle.

Mrs Goldfinch: (aside) Has Ben been lunching too?

Goldfinch (returns R.C.): What were you doing in the vestry, madam?

Mrs Goldfinch: I went to speak to Mr. Lovibond.

Goldfinch: Lovibond! She admits it! (*retreating a few steps up C*)

Mrs Goldfinch: About the tea-party—the monster doll—which I've undertaken to dress.

Goldfinch: The tea-party! The doll! I know that tea-party! I know that doll!

Mrs Goldfinch: (aside) Oh, Ben has certainly been lunching!

Goldfinch: I understand it all. I am an old man. You are a young woman. Young wives are all alike. Now I understand your piety. That is the worst sort.

Mrs Goldfinch: (laughing) It is so great a crime to go to church?

Goldfinch: Lovibond is thirty-two, or three at the outside. You are not satisfied with an old hulk like me.

Mrs Goldfinch: I declare Ben is jealous! Oh, this is delicious!

Goldfinch: (returns to table R.C. pushing chair L. Of it out of his way) give me his letters, madam. I demand his letters.

Mrs Goldfinch: he never wrote to me.

Goldfinch: Nonsense! His letters! (*aside*) there are always letters!

Mrs Goldfinch: Why should he write to me?

Goldfinch: why should he write to you? (*works to back of table; very artfully*) why should he kiss you, madam?

Mrs Goldfinch: (*rises indignantly*) He never kissed me! (*crosses to C.*)

Goldfinch: You deny it? (*delighted*)

Goldfinch (aside): that proves nothing.

Mrs Goldfinch: You are not yourself.

Goldfinch: He never tried to kiss you: (*going to her*)

Mrs Goldfinch. The idea! (*turns up to door , L.C.*)

Goldfinch (follows up to R. Of her): No man has tried to kiss you since our marriage?

Mrs Goldfinch (bursting out laughing): Yes-one-this very day!

Goldfinch: His name! I demand his name.

Mrs Goldfinch: shall I tell you? No, just to punish you. (*exit L.C.laughing. Ben up C. Makes a furious exclamation as Mrs. G. Goes off.*)

(...)

Goldfinch: (*puts down umbrella and gazes at the keys*) Her keys! Now for his letters. I'm certain, there are letters. (*goes to escritoire*) Her writing-desk. They will be here. (*unlocks and opens escritoire*). What's this (*produces a sealed packet*) Endorsed in her own hand – 'His letters!' (*about to open packet*). No, I won't read them now. (*puts it in his tail-pocket*) Perhaps there are some more. (*searches –produces book*). Her Bible. Hypocrite.³¹⁷

La escena es muy similar a la mantenida en el texto de Labiche, sólo que mediante el recurso al detalle de las cartas, la escena original se enriquece propiciando una suerte de anagnórisis epistolar muy habitual en este género de piezas cuya fatalidad es invertida a partir de una peripecia final. Así, incluyendo un recurso clave del melodrama o la farsa, Grundy aumenta el suspense así como la intensidad de la resolución final del misterio, que en la pieza francesa pasaba casi desapercibido. Goldfinch descubre por lo tanto la autoría de las misivas, constatando su error, y conociendo la identidad del verdadero pretendiente de su mujer que no es otro, en este caso, que su hermano Gregory:

Goldfinch: You are, perhaps, unaware that I have found these letters in your writing desk
(*produces a packet from breast pocket*)

³¹⁷ Acto II. Pp. 37-42.

Capítulo 3

Mrs Goldfinch: Ah! Then you've not destroyed them! I'm so glad (*seizes the packet*)

Goldfinch: I have not even opened them. The superscription is enough. 'His letters'.

Mrs Goldfinch: You don't know whose they are? (*crosses behind Ben. To back of table*)

Goldfinch: I could not condescend to read them (*sits R.C*)

Mrs Goldfinch: (*breaking seal*) Look! They are your own (*back of table R. Of it, throws packet down and goes down R*)

Goldfinch: (*rises*) Mine! (*looks at them*) So they are. You have kept my letters? (*back into C*)

Mrs Goldfinch: (*front of table*) Yes, and I always shall. They are my most precious possession.

Goldfinch: (*opens arms, effusively*) Marion! (*she comes to him, checks himself*) Stop! Somebody tried to kiss you!

Mrs Goldfinch: Yes-your brother Gregory.

Goldfinch: Gregory! Impossible! Why, it was Gregory who warned me-Gregory who made me jealous-

Mrs Goldfinch: Gregory who tried to kiss me

Goldfinch: This is the climax (*goes to sofa and sits*)

Mrs Goldfinch: (*passes behind sofa to L. Of Goldfinch, her arm round him*) What if he did? He failed! And after all, he is your brother, and wasn't quite himself. (*Goldfinch shaking his head slowly to and fro*) Won't you forgive him?

Goldfinch: (*takes off the spectacles and pockets them*) I give Gregory up!³¹⁸

La revelación, en el texto inglés, adquiere un tono más trágico que en el francés. Mientras que la eventual entrada en escena del sobrino culpable en texto de Labiche era guiada por una suerte de fatalidad cómica destinada a obligar a confluír, como en los mejores *vaudevilles* de Feydeau, a personajes antagónicos con objeto de que tengan lugar situaciones límite, el texto inglés carece de la comicidad situacional francesa. Al bascular la trama sobre el hermano de Goldfinch, convertido ahora en eje central del engaño, Goldfinch deviene el personaje desprovisto de toda certeza. Ignorando a quien recurrir, en quien confiar, el burgués aparece a ojos del espectador carente de toda garantía de certidumbre, ante una realidad que se desvanece. Los propios anteojos que dan título a la adaptación son retirados, incapaces de permitir vislumbrar a su portador la verdad de aquello que le rodea. Si los personajes de Labiche, guiados por su natural

³¹⁸ Acto II. Pp. 37-52.

bonhomme, restablecían el *status quo* inicial mediante una sola explicación, evitando el conflicto trágico entre realidad y falacia, con el fin de no ahondar en problemas morales, y dejando la pieza en la superficie de la temática más *risquée*, Grundy presenta una trama mucho más centrada en la decepción amorosa y personal del protagonista, modificando el tono cómico francés en una atmósfera agridulce. Sólo al final, *Goldfinch*, consciente de su soledad y de su ruina moral y personal, abandonado por las certezas que hasta entonces guiaban su comportamiento, accederá a la recompensa del conocimiento del error, restableciendo su confianza sistemática en sus semejantes. Aún así, su reticencia a modificar su actitud se focalizará en el personaje de Gregory, su hermano, autor del fraude moral y de la decepción de las que es objeto *Goldfinch*: “Yes, Lucy, let me confess. Because one pecked at me, I hardened my heart against the rest. I doubted everyone –friend, nephew, son and wife- and they were all sincere. Yes, one may trust them all, but not a brother! What a curious thing, that the only untrustworthy man of my acquaintance should be my own brother.”³¹⁹ Su perdón únicamente será concedido al constatar la buena fe de Gregory, quien le ofrece su ayuda ante la ruina económica en la que se haya sumido, lo que denota el marcado ambiente materialista del personaje y la crítica del adaptador. Ante sus buenas intenciones, y comprobando su economía nuevamente restaurada, *Goldfinch* permite a su hermano besar a su esposa, exclamando “This is too generous! Gregory! You may kiss my wife. One may trust brothers too!”³²⁰. La rapidez con que la trama alcanza su conclusión recuerda la precipitación del cierre de Labiche, aunque el ritmo acelerado responda en este caso al deseo del adaptador de mostrar la hipocresía del personaje, aliviado de sus penas sentimentales sólo mediante la compensación de sus finanzas.

Una vez explicitada la trama, las razones que justifican el título de la adaptación inglesa resultan evidentes. A pesar de las diferencias obvias entre los dos textos, la versión inglesa ha respetado la simbología de Labiche enriqueciendo, una vez más, su sentido metafórico e imagístico por medio de la introducción de los anteojos cuyo

³¹⁹ Acto II. P. 55.

³²⁰ Actoo II. P. 56.

Capítulo 3

significado y posibilidades dramáticas superan al título original. El francés *Les Petits Oiseaux* es un extracto procedente de uno de los parlamentos de la pieza y remite a la escena en que Laure, futura esposa del hijo de Blandinet, entabla una conversación con el burgués protagonista, a raíz de la reciente discusión de Blandinet con su hermano a propósito de su confianza innata en la buena fe de sus semejantes, y su insistencia en prestarles su ayuda sin obtener por ello recompensa alguna. Desazonado ante la duda, Blandinet haya consuelo en la joven que le asegura el acierto de su actitud ilustrando su argumento con su comportamiento con los pájaros que cada mañana alimenta a pesar de su ingratitud:

Laure: Oui...continuez à croire le bien...continuez à le faire...soyez du côté de ceux qu'on attrape ! ...c'est le bon, quoi qu'en en dise....

Blandinet : A la bonne heure !

Laure : Que vous importe la reconnaissance ?...le bienfait n'est pas un placement....

Blandinet : Parbleu ! (*a part*) Je suis fâché que François sois parti...

Laure : Tenez, moi....je nourris tous les petits oiseaux de mon quartier.

Blandinet : Vraiment ?

Laure : Oui...je leur jette du pain tous les matins sur mon balcon...l'hiver, j'écarte avec soin la neige pour les préserver du froid...l'été, je dispose des arbustes qui les protègent contre le soleil...Eh bien ! vous croyez qu'ils m'en savent gré ? Du tout !...dès que j'ouvre la fenêtre, les ingrats s'envolent...quelques-uns même me donnent des coups de bec....

Blandinet : (*révolté*) : Ah !

Laure : Mais je ne leur demande pas de reconnaissance...ils ne m'en doivent pas...ce sont des créatures de Dieu qui ont faim, et je suis trop heureuse de pouvoir les nourrir...Vous avez vos petits oiseaux...chacun a les siens.³²¹

La simbología del título en Labiche resulta de la metáfora con la que Laure glosa la bondad natural reflejada en la máxima que preconiza: hacer el bien sin esperar obtener recompensa alguna por ello. Grundy recupera arbitrariamente el título de Labiche mediante el antropónimo de su personaje protagonista, Goldfinch, “jilguero”, en clara alusión al pájaro, recuperando la simbología nominal del francés tan recurrente en otras

³²¹ Acto I, escena 14. Pp. 32-33.

obras³²². Además, mantiene el significado moral del francés alterando los referentes que vehiculan su sentido, introduciendo nuevos componentes dramáticos. De este modo recurre a los anteojos de Goldfinch, inexistentes en relación a Blandinet, proporcionados por su hermano Gregory. La analogía entre la correcta percepción visual y el enjuiciamiento adecuado de los comportamientos humanos es evidente. Supuestamente, los anteojos de Gregory permiten constatar la realidad sin ilusión alguna, pero en realidad tan sólo empañan la visión y sistematizan la desconfianza en el prójimo. La visión, lejos de ser nítida, es al contrario verdácea, recurriendo a la simbología cromática como refuerzo de la lección moral. Así lo afirma el mismo Goldfinch que, tras los azotes verbales de su hermano, entrevé maldad en cada acto y gesto ajeno, en particular, en aquellos del párroco del que su esposa está presumiblemente enamorada: “Lovibond is an excellent curate –does a great deal of good amongst the poor, and is undefatigable in calling for subscriptions- but is it subscriptions he calls for? There! I’m suspecting my wife now. It’s all that Gregory (takes off spectacles) What is the matter with these spectacles. (Goes down to L.C.rubs them and puts them on again) Everything looks green.”³²³ El aprendizaje moral de la pieza francesa queda intacto en su adaptación. La visión física no es sinónimo de entendimiento moral ni de sentido común. El recurso a los anteojos encarna el antagonismo entre bondad y realidad, y los últimos compases de sendas obras optan por un giro hacia la mirada de los sentimientos antes que hacia la perspectiva dominada por los sentidos y lo material. La constatación del error en Goldfinch se manifiesta en la devolución de los anteojos a su hermano, cogidos por error en lugar de los suyos, y adoptando igualmente su visión desconfiada de lo real. La obra se cierra con las palabras moralizantes del burgués, en un tono idéntico al francés:

Charlotte. Your spectacles –just come, sir. (*exit R.D.*)

³²² La comicidad verbal de Labiche está presente en la antroponimia de todos los personajes que pueblan sus obras. Personajes como *Fadinard* o *Nonancourt* en *Un Chapeau de Paille d’Italie*, o *Cordenbois* y *Colladent* en *La Cagnotte*, reflejan los semas inherentes al nombre, que configura y determina la actitud ridícula del personaje portador, al tiempo que anuncia ciertas claves del mismo al espectador.

³²³ Acto II. P. 31.

Capítulo 3

Goldfinch. (sits R.C.) Ah, my old spectacles! (puts them on) I'm glad to have them back! (beams through them).

Mrs. Goldfinch. You look yourself again! (goes to Ben, and then passes behind and sits back of table)

Goldfinch: I feel myself (rises, produces Gregory's spectacles and returns them). Gregory, these are yours. (Gregory advances to front of table, takes spectacles and puts them on. Dick comes down to R. Corner. Lucy rises). I am obliged for the loan; but they don't suit me. (turns to Lucy) I will go on feeding the sparrows. If there are some impostors in the world, I'd rather trust and be deceived than suspect and be mistaken.

La mirada del corazón ha de primar sobre la mirada de los sentidos, tal es la instrucción que se desprende de ambas piezas, vehiculada mediante referentes bien distintos pero que desembocan en conclusiones idénticas. El *leitmotiv* de la mirada es original del francés aunque sin ser objeto de un desarrollo dramático propiciado por el accesorio teatral. Grundy sigue el texto original al concluir con una máxima sentenciosa:

Blandinet: (...) Voyez-vous, mes enfants, j'ai bien réfléchi, je connais le monde à présent....depuis cinq minutes ! Eh bien ! En supposant qu'il y ait quelques hommes qui ne soient pas complètement parfaits...c'est une supposition ! pour être heureux, il faut savoir faire deux choses....

François : Ouvrir les yeux et fermer les serrures....

Blandinet : Non !.....fermer les yeuxet ouvrir les mains.

La obra de Grundy constituye uno de los ejemplos más representativos de la adaptación como intento de mejora del original francés. El éxito de la misma queda refrendado por las sucesivas reposiciones de la obra en el Garrick Theatre a lo largo de la última década del XIX con un reparto encabezado siempre por el famoso actor John Hare en el papel de Goldfinch, que hizo de la pieza su principal caballo de batalla tal y como lo fueron *The Bells* y *David Garrick* para los actores John Irving y Charles Wyndham respectivamente. Las variaciones insertadas en la adaptación evidencian la preocupación estética del adaptador, que no se limita únicamente a trasladar el texto francés a un nuevo contexto situacional, sino que se interesa por mejorarlo aportando escenas nuevas

de evidente calidad dramática a partir del mensaje primero. La fama de Sydney Grundy sobre los escenarios, adquirida en un primer momento en tanto que adaptador de obras francesas, será sucedida por aquella procedente de obras propias como *The New Woman* (1894) o *Clito* (1896), esta última escrita en colaboración con el actor y *manager* teatral, Wilson Barrett.

3.9.6. La adaptación como censura. *A False Step* de Arthur Matthison.

Por cuanto constituye un ejercicio de reescritura y de contextualización en una situación física nueva, toda adaptación posee cierto matiz de censura en la medida en que el texto es reutilizado desde una perspectiva diferente que, aún cuando pretende mejorarlo a partir de la optimización de sus posibilidades escénicas, mengua su configuración original. Evidentemente, este ejercicio puede poseer, en función del autor que lo lleve a cabo, un significado más o menos perjudicial para con el mensaje original, fomentando o privando al espectador de aquellas cualidades consideradas inoportunas por el adaptador, tanto en relación con el nuevo contexto social, moral, etc. en el que la pieza se inserta, cuanto por el sometimiento a una institución superior que requiere obligatoriamente el pulido de parlamentos o situaciones juzgados arbitrariamente nocivos para el público. El caso de la obra de Augier, *Les Lionnes Pauvres*, estrenada en París en 1858, y su adaptación inglesa *A False Step* es ciertamente interesante por cuanto ilustra la problemática con la censura surgida en torno a la pieza a uno y otro lado del Canal a raíz de su marcado carácter transgresivo y la modernidad de la misma.

Su argumento es, aparentemente, convencional. Séraphine, joven casada con el adinerado abogado Pommeau, gusta de gastar el dinero de su marido en lujos diversos con el fin de aparentar pertenecer a una clase social elevada, y aún a costa de arruinar a su marido. Sus amantes le ayudan en numerosas ocasiones a sufragar la cuantía de sus

gastos, pero a pesar de ello Séraphine acumula deudas desorbitadas. A raíz del impago de una de estas deudas, uno de sus acreedores revela a su marido los gastos de Séraphine. Ante las preguntas de Pommeau, que desembocan en una dura discusión, Séraphine confiesa tener un amante, que es el máximo beneficiario de sus regalos, cuya identidad no revela, y que no es otro que Léon. El argumento adquiere tintes mucho más dramáticos y transgresores al presentar a una mujer, Séraphine, absolutamente resuelta a no ceder ante su marido, y a persistir en su actitud. El resultado es la grotesca imagen de Pommeau desconsolado, huyendo del hogar ante la indiferencia de su esposa. Paralelamente, Léon, esposo de la pupila de Pommeau, es descubierto por Thérèse, coincidiendo con la llegada de Pommeau, desesperado, buscando un lugar donde poder pasar la noche. El abogado infiere la identidad del amante de Séraphine, y se lanza contra él en un primer momento en un arrebato de furia. La obra se cierra con la salida de la casa de un Pommeau desconsolado, dispuesto a cometer un suicidio, acompañado por un amigo de la familia.

La adaptación inglesa de la pieza de Augier tiene por título *A False Step. The Prohibited Play*, realizada por Arthur Matthison, y reconocida como “freely adapted from *Les Lionnes Pauvres*”³²⁴. El título de la adaptación recupera la controversia surgida en torno a la obra tanto en los escenarios parisinos como londinenses, por cuanto en ambos países la representación fue, en un primer momento, prohibida por la censura debido a la radicalidad de los planteamientos antes anunciados. El conflicto surge a partir del personaje femenino de Séraphine, moderno en la medida en que reivindica su derecho a actuar en función de sus deseos, y aplicando el libre arbitrio frente a la autoridad conyugal masculina. La escena de la discusión entre la pareja es de una trasgresión absoluta por cuanto la esposa desafía autoritariamente los dictámenes impuestos socialmente, subyugando al marido y sumiéndolo en la desesperación absoluta al ser conocedor de la verdad de su hogar. Resulta muy reveladora de la personalidad férrea y decidida de la mujer, la respuesta que da al sirviente cuando,

³²⁴ Arthur Matthison. *A False Step. The prohibited play. Freely adapted from Les Lionnes Pauvres. With a Copy of Correspondence between Arthur Matthison and Clement Scott respecting its Prohibition.* Lacy's Acting Edition of Plays. 1879. nº 113.

alarmado por la salida airada del esposo al final del cuarto acto tras una larga discusión, le pregunta “Qu’est-ce donc qu’a Monsieur, Madame”. La respuesta de la mujer no tiene desperdicio por su frescura, indiferencia, cinismo y resolución: “Est-ce que je sais?”. El texto inglés, aún respetando al máximo el original de Augier –tal y como su posterior negativa a ser representada confirma- apacigua las palabras de la esposa frente a su marido sustituyendo la indiferencia final por un diálogo que se cierra con los reproches de Pommeau. El derecho a la última réplica, en este caso por parte del marido, desprende su autoridad inexistente en el original. El marido ninguneado en el texto de Augier profiere las últimas palabras de la discusión en *A False Step*. La versión inglesa omite el descaro del texto original, y cierra el acto con un parlamento del marido, Prendergast: “Yes let it end. You are at home here madame; and I leave this house never to return. Act henceforth as your instincts prompt you”. El texto inglés concede la última palabra al marido, y por lo tanto, la sentencia final. El punto de vista queda así alterado, ya que el cierre es promulgado por la autoridad patriarcal.

Los informes presentados por M. Camille Doucet, director de la división de teatros nacionales y por M. Planté, inspector de teatros, tuvieron como resultado la interdicción de su puesta en escena, aún cuando contaba con el beneplácito del ministro Fould, cuya protección hubo de limitarse a exigir un segundo informe que ratificara las primeras impresiones, a partir de la imposición de algunas modificaciones en el argumento. Con todo, este segundo informe se mostró conforme al primero, y la obra no pudo, en un primer momento, ser montada, quedando como último recurso la prerrogativa imperial y el recurso de gracia del emperador.

El debate suscitado por la obra, que en su versión inglesa reproduce –exceptuando intromisiones como la citada más arriba- el texto francés, responde a la utilidad social de la pieza y, por inducción, del teatro. Evidentemente el conflicto planteado por la obra no es otro que el existente a raíz de la aplicación de un juicio *moral* a un producto *artístico*, pervirtiendo la naturaleza de éste último. El riesgo de establecer una máxima doctrinal en torno a la ética, o ausencia de la misma, del arte,

desemboca en la trascendencia social de la obra artística, implantando en ella criterios puramente morales ajenos a su estética, únicamente basada en su belleza. El supuesto peligro de la ficción, tanto más en el teatro, género de masas en el XIX, tal es la cuestión central del debate surgido en torno a *Les Lionnes Pauvres*, y la pretendida y mesiánica tarea del estado de educar mediante la correcta utilización de lo ficticio sobre la escena. El mismo Augier hubo de defender su obra proclamando la independencia de la pieza, y estableciendo como única censura no ya la de una institución superior y magnánima, conceptualmente aislada de los receptores de la pieza de arte, sino la censura de los espectadores mismos, del consumidor y destinatario de su Arte:

Aujourd'hui que notre Pièce a gagné son procès devant le public et la presse, je me sens fort à l'aise pour parler sans passion des obstacles qu'elle a eu à surmonter avant d'arriver à ses juges naturels (..) Pour formuler sur-le-champ les deux termes de ma pensée, la censure manquerait autant à son devoir en désarmant la comédie qu'en tolérant qu'elle tournât ses armes contre la société. Cependant de ces deux écueils, le dernier est le seul qui la préoccupe ; quant au premier, elle semble n'y attacher d'importance. Singulière contradiction que j'observe chez la plupart de ceux qui parlent de la comédie ! Ils lui concèdent pleinement la puissance de faire le mal ; ils lui refusent celle de faire le bien. Il faudrait choisir cependant et les lui reconnaître ou les lui dénier toutes deux. Ses adversaires disent qu'elle n'a jamais corrigé personne : soit ; mais , pour être logiques et justes, ils devraient ajouter qu'elle n'a jamais perverti personne non plus (...) C'est donc un instrument précieux et dangereux tout à la fois qu'il importe au moins autant de ne pas émousser que de bien diriger. Souvent, j'en conviens, le milieu exact est difficile à tenir. Mais l'inconvénient d'empêcher le bien étant égal à l'avantage d'empêcher le mal, je voudrais que dans le doute la commission de censure s'abstînt, d'autant plus qu'il y a derrière elle une censure bien plus sûre que la sienne, celle du public.³²⁵

La crítica se dirige, a medida que avanza el texto, hacia las instituciones de las que depende la sanidad intelectual y moral del público. El peligro no reside tanto en dar reflejo artístico a situaciones límite que vulneren supuestamente la moral pública, sino en hacer partícipes a los espectadores, en promover su reflexión, en hacerlos conscientes

³²⁵ Emile Augier. *Les Lionnes Pauvres. Pièce en Cinq Actes, en Prose*. Paris. Michel Lévy Frères. 1858. Pp. VIII-IX.

de dichos males, pues su silencio sería sinónimo de su no existencia. Una doctrina rentable para aquellos que las sustentan, sumiendo al espectador en la ignorancia además de privarle del privilegio del disfrute artístico:

Ce n'est pas ce que font ces messieurs ; et de bonne foi, sont-ils en position de le faire ? D'une part, ils sont tout puissants, grâce aux règles inflexibles de l'administration (...) Ouvrons leur catéchisme ; en tête, je trouve écrit : 'Il est dangereux de révéler à la société l'existence de ses plaies secrètes'. (...) Enfin quel danger voient-ils à ce que le théâtre condense les idées qui flottent dans l'air ? Une maladie n'est-elle pas à moitié guérie quand on en a précisé le siège, les causes et les résultats ? Ecoutez ceci : Nicola Gogol a écrit une comédie contre la vénalité de l'administration russe : la censure de Saint-Pétersbourg l'avait condamnée sous prétexte aussi qu'il est dangereux de révéler...etc. L'empereur Nicolas en ordonna la représentation sur tous les théâtres de l'Empire, estimant utile de signaler cet abus à l'animadversion des honnêtes gens.

Et à ce propos il est bon de noter que les empereurs ont l'esprit plus libéral que les censeurs. Sa majesté Napoléon III, apprenant, au sujet des *Lionnes Pauvres*, qu'on faisait de la censure littéraire, a formellement condamné tout empiètement de ce genre. C'est un point acquis désormais ; en fait de littérature, les censeurs n'auront, selon le joli mot du roi Charles X, que leur place au parterre.³²⁶

Augier, con todo, no niega la necesidad de un teatro de adoctrinamiento moral. Su defensa esgrime precisamente esta necesidad, a partir de la obra propuesta. Conservador y menos trasgresor, reconoce la urgencia de instruir al público vehiculando las soluciones a los problemas sociales que sobre él se ciernen. Su postura es menos rupturista por cuanto su radicalidad no tiene por objeto la trasgresión de los códigos, sino el reflejo sintomático de los males que atañen al público. Las soluciones son inherentes al peligro que supone la pieza, por lo que alterar su predicamento final dando muerte al personaje femenino o exigiendo su ingreso en un convento, tal y como la tradición patriarcal ordena, no sería sino atentar contra la enseñanza que de la pieza se desgaja. La ironía mordaz del dramaturgo es patente en este punto:

³²⁶ *Ibid.* Pp. X-XI

Capítulo 3

Mais il était temps de les y remettre ! Voyez comme tout s'enchaîne et à quelles aberrations peut conduire une première erreur ! Voilà une commission chargée d'empêcher le théâtre d'offenser la pudeur de l'auditoire et de parler des affaires politiques, en un mot de lui faire respecter la décence et l'ordre public : ce sont là des attributions simples et nettes. Pour avoir mis le pied hors de ce cercle étroit, ils ne savent plus où s'arrêter ; comme protecteurs de la décence, ils se sont immiscés dans les questions de morale et de philosophie ; comme protecteurs de l'ordre public, ils ne veulent plus qu'on siffle dans les rangs ; ils se croient responsables de la chute des pièces, et de cette responsabilité se font un droit de collaboration, révisant le style, rayant certains mots qui ont encouru leur disgrâce, donnant des conseils dans l'intérêt de l'ouvrage, imposant des dénouements de leur cru...et quels dénouements ! N'exigeaient-ils pas que, dans les *Lionnes Pauvres*, Séraphine, entre le quatrième et le cinquième acte, fût victime de la petite vérole, châtement naturel de sa perversité ! A cette condition ils amnistiaient la pièce ; c'est là ce qu'ils appellent la moralité du théâtre, -en sorte que les *Lionnes Pauvres* auraient pu s'intituler : *De l'utilité de la vaccine*.³²⁷

La trasgresión de los códigos patriarcales llevada a cabo por el personaje femenino no culmina su objetivo, a pesar de la insistencia del autor de no redirigir su destino por medio de la muerte prematura o el exilio social, dado que el interés último del mismo residía en condenar, en palabras de Augier, “la prostitution dans l'adultère”³²⁸, cuya víctima no es otra que el marido. El cierre de la pieza, dominado por la desolación de Pommeau y la indiferencia de su esposa, sirve de condena a la mujer, a pesar de que su indiferencia y la futura muerte del esposo la sitúan como personaje vencedor del conflicto.

El título de la adaptación inglesa omite las impregnaciones culturales del francés, definidas en el monólogo de Bordognon. Según el *raisonneur*, *Les Lionnes Pauvres* remite a aquellas mujeres casadas que obtienen beneficios de sus amantes, esto es, la “prostitución dentro del matrimonio” a la que se refería Augier en su diatriba. El título inglés, aún recuperando en el subtítulo de manera expresa la prohibición de la que fue objeto la obra francesa, carece del referente cultural francés descriptor de la

³²⁷ *Ibid.* P. XII

³²⁸ *Ibid.* P.XIV.

designación vulgar de la prostitución femenina en el matrimonio, aludiendo en cambio a la imagen metafórica del “paso en falso” que supuso el casamiento para el personaje protagonista. La trayectoria de la pieza en los escenarios londinenses fue muy similar a su evolución parisina. Compuesta en un primer momento por encargo para el Court Theatre, la obra fue posteriormente prohibida por el Lord Chamberlain. El *Examiner of Plays*, “feeling compelled, in the responsible exercise of a public duty, to reject the play”, la consideró “profoundly moral in its ultimate purpose”, aunque decidió su retirada de los escenarios a raíz de los temores acarreados por su puesta en escena ante un público británico, pues “if presented to a mixed English audience it would give much offence, and would scarcely be accepted as a satire on the prevailing manners and customs of English society”, a pesar de que la pieza francesa no es tanto una sátira cuanto una condena explícita y realista al comportamiento de la mujer. Con todo, la resolución del *Examiner of Plays* fue firme, pues “the public and their critical guides would exclaim at the situations and say that the moral of the piece was only fit to be taught in the Divorce Court”³²⁹. Una carta del adaptador dirigida al editor general del *Times*, de fecha 2 de Octubre de 1878, en la que recoge la negativa del censor de aceptar su obra, y defiende la necesidad de instruir socialmente mediante el reflejo artístico de los males sociales. Como vemos, la defensa de Matthison se establece en términos idénticos a los esgrimidos por Augier, destacando la profunda moralidad de la obra y su sentido adoctrinador:

I would fain know why a fine, powerful, and profoundly moral play should be thus condemned; why my growing dramatic reputation should be thus unjustly injured; and why a moral lesson may not be taught nightly on the stage, instead of only once in the Divorce Court? As to ‘situations’, those in *A False Step* would blush to find themselves compared to many whose immorale has been freely ‘taught’ to the public in stage plays any time these two years. For confirmation of this assertion I refer you to *Les Lionnes Pauvres* itself and to the several popular plays easy recognizable. In the play in question there is no adultery made easy. The cruelty, the anguish, the impolicy even, of this particular falling away, are shown so vividly, are so forcibly impressed upon the spectator; the Nemesis at the end of the play is so stern, severe, and implacable, that no

³²⁹ Carta reproducida en la edición inglesa citada. *Op. Cit.* P. 3.

Capítulo 3

better moral lesson could be given by book, poem, stage, or pulpit. I am advised to publish *A False Step*, as the public may think it a thousand times stronger than it is, and I may consequently find great difficulties in obtaining a hearing for my future plays original or adapted.

It is very probable that I shall print it. In the meantime I pray you will allow the court of public opinion to hear me in my defence, so far as the present letter may speak for me.³³⁰

Ante la negativa de la representación, Matthison se dirigió al eminente crítico teatral Clement Scott solicitando su opinión, en tanto que “critical guide of the public”³³¹, a propósito de *A False Step*. La respuesta de Scott no se hizo esperar y el 8 de octubre de 1878 el crítico dirigió una misiva al adaptador expresando su absoluta satisfacción con la versión inglesa de la pieza de Augier, sumándose a la causa de Matthison dispuesto a apoyar la razón del autor dramático, desprovisto de toda ayuda frente a las instituciones, y a doblegar el desmesurado y perjudicial poder de la censura para con la puesta en escena de ciertas obras, que repercute en la calidad del teatro en general:

My dear Arthur Matthison, at your request I have read your play *A False Step* very carefully and very critically, and I cannot refrain from expressing my opinion on it at some length, and for two reasons –first, because common report and official action misled me entirely as to the general character of the work; and secondly, because I’m anxious to try and break down, or at any rate to weaken, the fabric of that obstinate barrier of prejudice, or superficial reasoning, that deprives the English dramatist of his rights and privileges, as the journalist of the manners of his time, and the critic of the society of today. You are accused, as I am aware, of a certain hastiness in protesting against the opinions of those who are by law appointed to guide your pen into the paths of moral rectitude, and to determine for you and other educated authors of our time the limit of stage satire; you are taunted with an indiscretion in publishing that which was intended for your private eye, and for alarming the world with what are called your ‘private grievances’; but being afflicted myself with the weaknesses of human nature, I can at any rate, sympathise with a man who, acting up to his own conscience, and to his notion of right and wrong, is suddenly and summarily deprived of instant capital and the means of striving towards success. To refuse a play as one unworthy of representation in public, be

³³⁰ *Ibid.* P. 3.

³³¹ *Ibid.* P. 4.

the reason for the refusal what it may, is naturally to incur a very grave responsibility. Your censors' opinions are stifled; the public mind is prejudiced ; and you, the author of the supposed indiscretion, have no Court of Appeal.³³²

Tras vencer los prejuicios que a priori se cernían sobre la pieza debido a su origen francés, y fomentados por un elevado número de adaptaciones que tergiversaban el sentido original de las piezas francesas, Scott reconocía el indudable mérito de la pieza de Matthison a partir del exhaustivo análisis de caracteres y situaciones inglesas que habían servido de correlato a las originales de Augier. No se trataba pues, de disfrazar a personajes franceses bajo máscaras y atmósferas inglesas, sino de establecer una equivalencia absoluta entre las actitudes y problemas actuales dramatizados en *Les Lionnes Pauvres* a través de su homólogo en lengua inglesa. El sentido trágico de la pieza no es sino la marca de su profundo realismo y de su veracidad. La retórica habitual del crítico del *Daily Telegraph* no eludía sin embargo la necesidad de justificar obras como *A False Step* como ilustraciones del adoctrinamiento, aún mediante el riesgo de impacto traumático en la sociedad, exigido por las autoridades en tanto que máximas de corrección social. Su primera impresión, previa a la lectura de la pieza, era evidentemente negativa. El sobrenombre de “obra francesa”, como veíamos en las primeras páginas de este capítulo, condiciona de manera despectiva a la crítica, sirviendo por el contrario de estímulo al espectador. Scott no es una excepción:

Before I read your play, I, like the rest of the public, was naturally prejudiced against it, for I had the authority of those best competent to judge, that it was an unworthy satire and an unfair picture of English life. I was surprised; but I put *A False Step* down in the catalogue of French obscenities that pass for wit. I naturally conclude it was worse than *La Marjolaine*, more gross than *Les Cent Vierges*, and more suggestive than a certain scene played by Chaumont in *Madame attend Monsieur*. Many people dismissed your play, as I did, with something like a sneer. One correspondent, writing to the *Times*, held up his hands in an attitude of holy deliverance from another French play, and thought, as many other ignorant people think, that every French play is necessarily filthy.³³³

³³² *Ibid.* Pp. 4-5.

³³³ *Ibid.* P. 5.

La lectura sin embargo modifica su opinión, tanto más al observar que las situaciones escenificadas son igualmente trasladables al contexto inglés. Es decir, la crítica hacia la sociedad francesa es extensible a la sociedad británica. La labor de Scott consistirá por lo tanto en sumarse a la labor de desenmascarar a todos aquellos tartufos que consideran la obra indigna de un escenario inglés, pues son ellos precisamente quienes quedan reflejados en sus páginas:

But what do I find when I come to read the play? Not a general satire on morals, but an absolute and accurate picture of English life as I see it, and as I believe it to be; not a dressing-up of French characters in English clothes, but the husbands, the wives, the sins, the frivolities, the temptations, the weaknesses, the hollowness, the cant, and the veneer of England and of English Society as I conceive it to exist in this age and at this time in which we live. I grant that the picture is painful; it is none the less true. I allow that hundreds who know it to be true, and bitterly deplore it, would swear it was false, for this is an English failing, this horror of depreciation.³³⁴

A partir de este momento, el problema se orienta hacia la función social de la obra teatral: ¿Entretención o adoctrinamiento? Esta escisión de la máxima molieresca del *castigat ridendo mores* queda resuelta categóricamente por Scott a favor de la segunda. El crítico refrenda con su postura el ejercicio del púlpito escénico, medida necesaria para la regeneración de la sociedad. La educación del público habrá de consistir en la enmienda de las actitudes que suscitan este tipo de obras, no en aquellas piezas de ficción que se limiten a reflejarlas:

I admit that people would get up from this play irritated and annoyed because none of us like to be told how weak, and sinful, and foolish we are. I confess that when I go to the play I prefer to be amused than to be preached at, and that I would far rather see portrayed the gentleness, the kindness, the beauty, and the tenderness of life, than sit in your dissecting room whilst you skinned Society before my eyes. Not until it is proved to me that the dramatist must not be the journalist; that the play-writer may not do what the leader-writer does every day in the week; that Society at large is under the protection of a

³³⁴ *Ibid.* P. 6.

high official, or that it is more immoral of a clever and most satirical writer to describe the weakness and the failings of Mr and Mrs Jack Spratt, in the columns of *Punch*, than it is for you to tell precisely the same kind of story with less satire and more truth, about your Prendergasts and Duvals on the stage; then I am bound to declare, as I do now declare, with honesty and without hesitation, that I cannot conceive a story, more true to the failings of the society of to-day, or characters so widely represented in the world we live in, than the one embodied in your play. If it be immoral to hold up to public reprobation that Westbourne-grove school of life and manners that breeds frivolous children and foolish wives; if it be immoral to head up our scorn upon the mothers who teach their children from their cradles to worship Mammon and to put money in their purses how they can, to be extravagant as girls and to be reckless as women; if it be immoral to tell these thoughtless and ill-disciplined young ladies of this Victorian age that if they carry their pranks into married life they will ruin households and break hearts, if it be satirical to tell Society, what it knows already, that married women occasionally wear dresses that are not paid for by their husbands, and that married men make presents to women who are not their wives, then indeed, your play is both immoral ad satirical to a fault.³³⁵

La única crítica pertinente a la pieza es su absoluta veracidad. De ella emana precisamente su derecho a ser mostrada al público:

(...) I seek high and low for immorality in your play, for risky scenes, for doubtful language, for equivocal talk, for un-English sentiment; but I can find nothing. It is painful, it is hideously true; nothing more. It may annoy society to find it is detected and pilloried, it may lessen the value of fashionable photographs in the shop windows, but it is true, all true, every word of it. (...) If your play is suppressed, then certain copies of comic and satirical publications ought to be burned by the common hangman! (...)³³⁶

Tras describir el argumento, y proponer diversas rectificaciones concernientes a su traslación idiomática del francés al inglés y estructuración en actos (“I forbear to touch upon certain awkwardness in the ‘form’ of your play (...) It would have more convenient to an audience if you could have told so slight a story in less than five acts, and I do not think –if you will pardon me for saying so- that you have thoroughly sifted

³³⁵ *Ibid.* Pp. 5-6.

³³⁶ *Ibid.* P. 7.

from your dialogue all the husks and chaff of French idiom and expression. Such a subject was worth treating, in my opinion, from a more thoroughly English standpoint, and in a more English style”³³⁷), Scott vuelve a incidir en la universalidad del tema, en la calidad de la pieza por haber sabido resolver de manera satisfactoria el cisma entre localismo y universalismo que constituye el principal problema de toda adaptación, extrapolando la acción de París a la sociedad inglesa

The treacherous intrigue between the married Duval and the married Mrs. Prendergast is unhappily, if I am to believe the Divorce Court, not an uncommon form of intrigue in English society. There is nothing particularly Parisian about it. The milliners of Regent-street and Bond-street, I daresay, could tell pretty much the same stories of how married women’s bills are paid as could Worth or Pingat, or Leferier; and , doubtless, the tale has pretty much the same end in Paris as in England. This is surely no exaggerated picture, no Napoleonic code of morals. (...) But what is the moral? Not the moral of your Hennequins and authors of that stamp, who laugh at virtue and applaud vice; not the moral of the French vaudeville, which makes us roar with laughter at the eccentricity of the most vicious people –certainly not. What is the answer of the outraged Mrs. Duval, in your scouted work , when her guilty and detested husband comes blubbing and whining at the feet of his injured wife. ‘You have sacrificed, and for ever, the true love of a true woman, and as loyal a friendship as ever man gave to man! Look at your work! –two crushed lives and two broken households. Never hope or think to see me again; our lives, as our hearts, are no longer one, for the present has killed the past. Not a word more. Leave Fatime and me to try and make your peace!’ And then the curtain falls. I repeat, my dear Matthison, that this is not a scene that Society will like, as at present constituted. Too many withers will be wrung; but if such scenes and such pictures are held to be immoral or too satirical for the sensitive nature of an English audience , and if Society is to be protected from exposure on the stage, then I repeat that the drama and the dramatists of today are denied a privilege based on the precedent of centuries!³³⁸

La veracidad prima, según Scott, sobre el buen gusto, de igual manera que el arte prima sobre la forma expresiva que lo vehicule. Según su razonamiento, ciertamente tintado de mesiánico romanticismo, la censura social e institucional –sinónimos en este caso- debe

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Ibid.* P. 7.

someterse a los dictámenes artísticos por cuanto el artista debe preconizar y ejercer de guía social.

3.10. RECEPCIÓN CRÍTICA DEL TEATRO FRANCÉS EN GRAN BRETAÑA

3.10.1. Confusión y adversión del clima social.

El 12 de junio de 1879, el diario *Nation* publicaba el artículo siguiente con la firma anónima de *XX*, que en realidad escondía el nombre del dramaturgo y novelista norteamericano Henry James:

There can be no better proof of the poverty of the repertory than the expedients to which the Court and the Prince of Wales have been reduced during the present winter. The Court has been playing a couple of threadbare French pieces of twenty and thirty years ago – a stiff translation of Scribe’s *Bataille de Dames*, and a common place version of a commonplace drama entitled *Le Fils de Famille*. Scribe’s piece is a clever light comedy – it is still sometimes played at the Théâtre Français; but it belongs at this time of day quite to dramatic scrap-bag. There is something pitiful in seeing it dragged into the breach and made to figure for weeks at the stock entertainment at one of the two best English theatres.³³⁹

La reseña de James destacaba el recurso a las piezas francesas como síntoma de pereza argumental por parte de los dramaturgos nativos y del público que llenaba los patios de butacas, así como de pereza experimental en lo que concierne a los *managers* de las principales salas. Esta atmósfera había de repercutir obligatoriamente en el sector de la crítica dramática.

³³⁹ “The London Theatres 1879”. In Henry James. *The Scenic Art. Op. Cit.* Pp. 124.

Dado el elevado número de traducciones, versiones, adaptaciones y plagios de obras francesas llevadas a cabo sobre los escenarios ingleses y descritas en capítulos anteriores, no es de extrañar el clima de conservadurismo exacerbado surgido tanto entre las gentes pertenecientes a la profesión, como en la crítica periodística que observaba en esta creciente imposición del recurso a la adaptación sobre la creación original –disquisición confusa que no contemplaba el caso de adaptadores-dramaturgos como Sydney Grundy que creaban obras propias originales en esas mismas versiones-, un impedimento para el desarrollo del teatro nativo de calidad. No obstante, las críticas se orientaban más contra de aquellas nefastas adaptaciones que contra los originales en los que se inspiraban. La mala calidad de las primeras, a lo que se suma una concepción peyorativa de los segundos, convertían la pieza montada en suelo británico en una “copia” de la “copia” –recurriendo a la metáfora platónica-, que envilecía aún más el ideal que los autores más conservadores concebían en el teatro. De ahí la reivindicación de realizar adaptaciones correctas de esos originales que poblaban los escenarios:

Nothing can better illustrate the estimation in which dramatic authors are now held, than the fact that anyone who tinkers up a translation of a French play, condensing and cutting so effectually as to destroy the development and artistic harmony of the original, exhibiting the dramatic effects without the dramatic causes, and retaining the situations without the elaboration of character which leads up to them, is ranked by the ‘cultivated’ playgoer quite as highly as the man who designs his own plot, draws his own characters, and depends on his own brains for his dialogue. By all means let us have the best works of French dramatists performed on our stage, but let us see them as the authors wrote them. Men like Victorien Sardou, Emile Augier, or Meilhac write in the spirit of true artists; and neither art nor morality gains anything by the quasi-purifying process of evisceration to which their works are subjected.

No doubt the popularity of adaptations from the French with the managers and with the public is one of the impediments to the existence of high-class original dramas among us; but until plays can be painted as literary works, and recognized as such, I fear the stage

will attract but few authors of capacity, and the elements of many good plays will be frittered away in diffuse and ill-digested novels.³⁴⁰

Tanto autores y adaptadores, como managers teatrales, hubieron de defenderse en reiteradas ocasiones de los montajes franceses en sus salas. El director, durante la última década del siglo, del bastión de las piezas francesas en Londres durante todo el XIX, George Alexander, pronunciaba un discurso en 1888 en el que recogía las críticas emitidas en su contra a raíz del montaje continuado de originales y adaptaciones parisinas, al tiempo que justificaba su política teatral aludiendo a la demanda del público y a la insuficiencia del teatro nativo para satisfacerla:

It has been argued to our prejudice that we favoured too much the productions of foreign authors; but I would ask you to remember that in matter of plays, the demand has ever been greater than the supply and that the history of the English stage for many years has proved it to be incapable of being entirely independent of foreign work. I can safely say, however, that to England we have always turned first for the dramatic fare that we have placed before you. That we have not done more has been our misfortune; I would like to think not altogether our fault and within three years it was proved that the supply could be made equal to the demand.³⁴¹

Alexander se remite además a la consideración social del autor dramático inglés, despreciado en su labor por la crítica, y por su pertenencia a un género considerado infraliterario, a lo que se añade las limitaciones de un teatro regido por intereses económicos. Frente a esta situación, inevitablemente, los directores habían de remitirse a dramaturgias de mayor calidad y más libres, que proporcionaran los beneficios rentabilizando la inversión que habían llevado a cabo :

English authors, for their part, were suspicious of the stage; they were inclined to despise it, or to pretend to despise it. (...) Their status had changed of late years. The Copyright

³⁴⁰ Frank Marshal, "The drama of the day in its relation to literature.", in *The Theatre*, August 1878. Citado por Z. M. Raafat. *The Influence of Scribe and Sardou upon English Dramatists in the 19th Century, with Special reference to Pinero, Jones and Wilde*. Op. Cit. P. 529.

³⁴¹ A. E. W. Mason. *Sir George Alexander and the St. James's Theatre*. London. Macmillan and Co. Ltd. 1935. Pp. 4-5.

Capítulo 3

Bill had been passed. The era of patronage was gone. The author of a book was no longer hired, except for some special and occasional commission. He took a royalty instead of a fee or a salary. He stood in a more direct relation to the public. What he wrote went to his readers without alteration by a stage-manager. It went in the exact shape he wanted. He stood or he fell by the work of his hand; and the reading public was widening like a circle in a pond. Magazines pullulated, publishers multiplied. Authors would have their work served hot in their own style of cooking first, and when the dish was cold, the stage could have the hash of an adaptation afterwards. The stage inevitably turned to France. There was the magic of the French art, a little more vivid than it is to-day, and it was to be got cheap. Sardou, with his prolific output and his genius for effect was the magician of the day. Tin under his touch became silver-gilt, and there was often metal more precious than tin. The rights of Sardou's plays could be bought outright for a modest sum, and the manager could then put the author's fees in his pocket.³⁴²

Resulta paradójico constatar una vez más, que la categórica opinión de la crítica teatral y de la gente de la profesión no coincide con aquella expresada por el público y demostrada, noche tras noche, en auditorios repletos evidenciando la favorable acogida por parte de todos los sectores, tanto del teatro francés popularizado en las múltiples adaptaciones de Boucicault, Stephenson, Taylor, Albery o Grundy, entre otros muchos, como de la ópera italiana, que invadía asimismo este otro género. Uno de los gestos que ha sido interpretado como golpe de gracia que dio muerte al teatro inglés es precisamente el giro de los miembros de la corte victoriana hacia las dramaturgias extranjeras, profesado en 1847, a partir de la doble interpretación de las actrices Jenny Lind en el Majesty's y Rachel en el St. James's, y que llevó a la reina a escribir en su diario "this was quite the end of our London gaities"³⁴³. A pesar de que 1848 fue un año muy diferente, marcado por las sucesivas revueltas en Francia y manifestaciones en Inglaterra, y que las circunstancias históricas desaconsejaban la invitación lanzada por el Drury Lane al Cirque National de Paris para realizar una serie de actuaciones en Londres, las funciones de compañías francesas se sucedieron incesantemente, y así al Circo siguió el Théâtre Historique dirigido por Hostein, compuesto de un repertorio de

³⁴² *Ibid.* Pp. 5-6.

³⁴³ Citado por George Rowell. *Queen Victoria Goes to the Theatre. Op. Cit.* P. 45.

piezas históricas francesas. Este fervor francófilo indujo a numerosos directores de las principales salas, entre ellos Benjamin Webster, encargado del Haymarket, a realizar solicitudes al Parlamento, refrendadas por numerosas personalidades de la profesión, con objeto de atajar el constante diluvio de compañías teatrales francesas en Londres. Paralelamente, la cuestión adquiría carices de pandemia xenofóbica, si atendemos a las reseñas publicadas en el *Theatrical Journal* cuestionándose “is this the time to call upon the English nation to support a French company?”, y que derivaron en las famosas *riots* ocurridas el 12 de junio de 1848 en Londres a raíz del estreno en el Drury Lane de la adaptación teatral de la obra del célebre novelista y dramaturgo francés, Alexandre Dumas, titulada *Monte Cristo*. El montaje fue realizado por el Théâtre Historique, y su selección fue resultado de la prohibición promulgada por el censor de representar la obra concebida en un primer momento, *La Reine Margot*, debido a la inconveniencia moral del papel jugado por la Reina de Navarra. La magnitud de las revueltas populares ocasionadas por el montaje puede ser constatada en la descripción de las mismas realizada por el propio director de la compañía, que tuvo que asistir a una puesta en escena entre gritos, y en la que a pesar de todo los actores no perdieron el temple. Nos cuenta Hostein que “les artistes eurent cependant la constance de réciter leurs rôles, sans en omettre une phrase, au milieu de vociférations, de cris d’animaux et d’injures. Cela dura de sept heures à minuit”³⁴⁴. En este mismo sentido, el *New Monthly Magazine*, calificaba las protestas populares como “the Greatest theatrical uproar known in London since the days of the O.P.”³⁴⁵, descriptor ciertamente apropiado a tenor de la urgente recomendación surgida de los círculos más cercanos a la corona aconsejando el abandono de la Italian Opera House a favor del nativo English Theatre Royal, Haymarket, para presenciar al actor inglés Charles Kean. En cierto modo, este tipo de acogida no era singular, sino que enlazaba con episodios similares acontecidos durante los primeros viajes de la Comédie Française a Londres. En 1749, Jean Mounet, director de la expedición francesa en aquel momento, relata que sus actores fueron recibidos,

³⁴⁴ Georges d’Heylli. *La Comédie Française à Londres, 1871-1879. Journal Inédit de E. Got ; Journal Inédit de F. Sarcey, publiés avec une introduction de Georges d’Heylli*. Paris. Ollendorf. 1880. P. XV

³⁴⁵ in Douglas R. Vanderyacht “Politics and Royal Patronage” in *Ohio State University Theatre Bulletin* 1970. Pp. 32-39. Citado por George Rowell. *Queen Victoria Goes to the Theatre. Op. Cit.* P. 45. Las siglas O.P. remiten a las Old Price riots, revueltas populares acontecidas en Covent Garden en 1809.

“sans aucune cause connue, par des huées, des oranges, et des pommes (...) qu'on leur lança sur la scène” mientras el público coreaba a gritos “nous ne voulons pas de comédiens français”³⁴⁶. Un siglo después, ni el público, ni la dependencia británica de las dramaturgias galas habían sufrido cambio alguno.

Todos estos datos nos permiten contemplar una atmósfera polarizada, escindida entre dos secciones antagonistas a favor, por un lado, de la representación de obras y compañías francesas en los escenarios ingleses, y por otro lado, en contra de las mismas. Dada la complejidad de la cuestión, sería un error caer en el tópico de estructurar nuestra exposición a partir de un encuadre binario tesis-antítesis, opiniones críticas a favor-en contra del teatro francés. Creemos que el maniqueísmo de esta configuración discursiva no responde a las múltiples contradicciones que presenta el conflicto de la introducción del teatro francés en Gran Bretaña. Principalmente, si atendemos a la dificultad de dirimir qué obras y qué autores constituyen el teatro nacional inglés, y qué paradigmas de estilo pueden ser considerados puramente ingleses –caso de que los hubiere-, entendidos como plenamente desgajados de otras influencias previas. Debido a que la intertextualidad ofrece múltiples interpretaciones y que nuestra tesis defiende la inexistencia de un teatro inglés no derivado del precedente francés, trataremos de mostrar aquí la contradicción de ciertos autores conservadores cuyos posicionamientos plantean la enraizada dicotomía *nativo vs extranjero* a partir de piezas de factura inglesa, aunque evidentemente inspiradas de originales franceses.

Un ejemplo de la confusión reinante entre el público a propósito de la naturaleza del teatro inglés del siglo XIX lo proporciona el matrimonio Kendal, cuyas memorias autobiográficas servirán de punto de partida para ilustrar la ambigüedad de los posicionamientos nativos de las gentes de la profesión para con la influencia del teatro francés. La anécdota que a continuación reproducimos manifiesta perfectamente la profusión de obras y la tendencia –para el sector crítico más conservador- a la desnaturalización del teatro nativo, irreconocible para el propio público inglés. Cuenta

³⁴⁶ Georges d'Heylli. *Op. Cit.* P. XIII.

el matrimonio de actores cómo, a raíz de un montaje en el Adelphi de *Hamlet* interpretado por Sarah Bernhardt, un espectador preguntó a otro sobre “la repentina furia de *Hamlet* contra su tío Claudius”. La respuesta de su vecino de asiento aludió a la trama de la obra: “well, you remember in the play...” pero la respuesta fue atajada por su interlocutor en los siguientes términos “yes, yes, but it’s a long time since I tackled Shakespeare, and I never was too good at reading French authors!”.³⁴⁷ La narración no es sino anecdótica en apariencia, pero si ahondamos en su significado es posible desentrañar a partir de ella las grandes fobias de las facciones teatrales más reaccionarias y críticas con la introducción del teatro francés en Gran Bretaña. El desconocimiento de la autoría de la pieza *Hamlet*, de William Shakespeare, adjudicada por error a un autor francés, bien podría justificarse por el analfabetismo del público espectador de las obras, que conllevaría a consolidar en consecuencia el argumento esgrimido por parte de cierta crítica elitista, a favor del gusto de las clases más favorecidas como principio rector del teatro y de la moral sobre los escenarios en Inglaterra. Tal analfabetismo, pues justificable sería el desconocimiento de autores menores pero no de la talla del mayor dramaturgo inglés de todos los tiempos, explicitaría, de acuerdo con los más conservadores, la preferencia del público entendida como masa totalizante de los géneros menores más repudiados por la crítica tradicional, esto es, la farsa –en todas sus vertientes cómicas- y el melodrama, géneros ambos objetivos principales de los adaptadores británicos de piezas francesas.

Pero la anécdota relatada permite desgajar significados ulteriores. Y si el desconocimiento de la nacionalidad del autor de *Hamlet* remite a la ignorancia del gran público, las causas de dicha ignorancia no son menos importantes. El espectador citado por los Kendal confunde la nacionalidad del dramaturgo debido al montaje en francés de su obra cumbre. Así pues, asistimos nuevamente a la confirmación de la ingente producción de obras en francés en Londres, y las reiteradas puestas en escena de compañías galas en la capital inglesa. El desbordante caudal de piezas borra las señas de identidad del teatro nacional clásico, paradigma de estilo y punto de referencia del

³⁴⁷ T. Edgar Pemberton. *The Kendals. A Biography. Op. Cit.* P. 208.

canon dramático. Y no menos significativo resulta el nombre de la actriz que incita a la amnesia de las señas de identidad, Sarah Bernhardt. Bernhardt constituye el epítome de la actriz diva, contratada a uno y otro lado del Canal para representar piezas de enorme éxito entre un público que asiste a la función a ver su presencia física sobre el escenario. Poco importa la incompreensión de aquello que es verbalizado: los elementos suprasegmentales de su discurso, el tono, entonación, ritmo y violencia del lenguaje desvelarán su significado para el espectador inglés profano en la lengua francesa. El divismo de los actores, atractivo de sobra conocido entre los directores de las principales salas, ejerce de borrador amnésico para un público que identificará a partir de esa función el nombre de Hamlet con la nacionalidad de la gran actriz que le representó sobre el escenario. Un riesgo más, por lo tanto, para ese teatro nacional que ha de ser preservado.

El problema habrá de ser extirpado de raíz, tal y como los argumentos que a continuación analizaremos justifican, puesto que ese público anónimo que confunde el nombre de Shakespeare con la identidad francesa es, precisamente, no sólo el caldo de cultivo de posteriores confusiones de índole similar, sino también el futuro de un arte que se rige y evoluciona *gracias* a él. Y es que no hay que olvidar que el sentido mesiánico de gran parte de la crítica no es inocente. Ese público heterogéneo en su composición refleja el proyecto futuro del teatro inglés, pues es gracias a él, y no gracias a un reducido sector de eruditos y especialistas, que el teatro sigue en pie. De ahí la gran tendencia a convertirse en creadores y líderes de opinión de los grandes críticos teatrales de finales del XIX, Shaw, Archer, Walkley o Scott principalmente. Para muchos de ellos, el teatro en lengua francesa, de origen francés, y derivado de obras francesas habrá de ser atajado, cuando no abolido, de los escenarios. Para otros, los menos, ese teatro constituye el germen de la renovación del teatro nacional, por lo que no sólo habrá que agradecer la fecundación a sus manos del arte dramático británico, sino que además, habrá que guiar convenientemente su posterior educación y reconocimiento de sus orígenes, y en ningún caso negarlos.

3.10.2. De la degeneración del teatro inglés a manos del teatro francés.

Oscilantes entre el desdén hacia el público como masa, pero inevitablemente sometidos a sus dictámenes en tanto que entidad rectora y condición *sine qua non* de la existencia del género teatral, la crítica dramática inglesa adopta un rol mesiánico para con la educación de los auditorios para enderezar así el rumbo del arte en Gran Bretaña, y por ende, de la nación. Uno de los precedentes más ilustrativos de salvadores del teatro patrio es Henry Morley, a través de su *Journal of a London Playgoer, 1851-1866*. A pesar de que el marco temporal acotado es anterior a aquél en el que se circunscribe este trabajo, resulta muy ilustrativo de los prejuicios y opiniones asentadas entre la crítica y que se mantendrán hasta finales de siglo, momento en que entrará en conflicto con las propuestas más renovadoras de William Archer o Arthur B. Walkley.

Las piezas a las que se refiere Morley a lo largo de toda su obra constituyen un ejemplo inductivo de la totalidad del teatro inglés de la segunda mitad de siglo XIX. Conservadoras y en ningún caso experimentales, las obras puestas en escena reproducían los mismos esquemas entrevistos a principios de siglo, regidos por el triunfo del melodrama y de la farsa –no en vano las dos obras que mayor repercusión obtuvieron entre el público son dos adaptaciones de originales franceses, *The Corsican Brothers* y *The Ticket-of-Leave Man*, de Boucicault y Taylor respectivamente- y se extenderán incluso, a pesar de las novedades de la década de 1890, hasta finales del XIX. Admirador de actores y directores pertenecientes a un extracto social “medio”, como Kean o Wigan, el juicio de Morley es interesante por cuanto es manifiestamente revelador de la moralidad del público victoriano de clase media, que constituía el grueso del patio de butacas en cada espectáculo. Sus opiniones van por lo tanto dirigidas a ese público del que se erige portavoz, en un intento de reconfigurar el panorama teatral inglés, sumido en cuestiones triviales y en la ciega mecanicidad.

El punto de partida consiste en una interpretación del teatro como entidad orgánicamente asociada –y este detalle es innovador y esencial, pues la disociación entre literatura y dramaticidad relegaba al arte dramático a un segundo plano frente a la novela o la lírica- a la literatura como Arte, “an ailing limb of the great body of our literature”³⁴⁸. De ahí la apremiante necesidad, emanada de tan alta estima del género, de regenerar su esencia, transmutada en géneros de ínfima calidad, y degradante de su significado. Esta tarea de reconstrucción habrá de emplear a todos los miembros componentes del género en cuestión, no sólo del autor y adaptador –figuras a las que nos referiremos más adelante- sino también al *manager* mismo, anticipando con su crítica, opiniones que durante las décadas siguientes vertirán los grandes reformistas del teatro inglés en contra del actor-director. En el director radica el punto de partida del cambio, pues de él depende la representación de una función u otra. Su tarea queda así revestida de una elevada responsabilidad para con el arte, el público y en última instancia, la nación; de ahí que su elección haya de ser motivada por los intereses de esos tres pilares fundamentales. El referente que habrá de guiar su juicio no será tanto un público deseoso de espectáculos visuales sino “an honest Englishman of the educated middle-class, akin to all that is human, trained not only in school or college, but in daily active stir of life, to interest in all true thinking and true feeling, to the habitual notice of varieties of character, and to a habit of noting its depths in real life”³⁴⁹.

Morley se sabe representativo, en sus opiniones, de la nación, y sus opiniones son el manifiesto del espectador medio conservador: “as a nation we have for the style of the serious French drama an ingrained antipathy.”³⁵⁰. De ahí la autoridad de su discurso y los imperativos categóricos que utiliza. En tanto que espectador conservador, considera uno de los principales problemas del teatro inglés el advenimiento de los autores franceses sobre la escena londinense, atingentes a un estigma de corrupción derivado de la temática de sus obras más populares, pues “it would be easier as well as

³⁴⁸ Henry Morley. *Op. Cit.* P.9.

³⁴⁹ *Ibid.* P. 20.

³⁵⁰ *Ibid.* P. 191.

wholesomer to pare the sound old English apple than to scoop and cook and sugar those rotten French windfalls to the English taste”³⁵¹. Pero la crítica de Morley no focaliza tanto la inmoralidad de los autores y piezas galos, cuanto la inmoralidad de los adaptadores y público británico que lo trasplantan y aplauden en Gran Bretaña. El problema es de naturaleza tanto inglesa como francesa. De ahí que, ya en su prólogo, arremeta contra una de las prácticas más frecuentes entre los adaptadores, analizadas en capítulos anteriores³⁵², y que consistía en ocultar el nombre del autor original francés, bien sustituyéndolo por otro inglés, bien sencillamente omitiéndolo, creando en consecuencia confusión entre el público y principalmente defraudándolo. Su crítica es siempre una defensa del derecho del espectador como entidad central del teatro: “let the playgoer, when he has settled himself down in his easy seat, have reason to respect his entertainers (...) He cannot do so if he finds that the “original play” he has come out to see, the original play with an English writer’s name placed in unmodified connection with it, is the French play that he saw when he was last in Paris.”³⁵³ Estas prácticas fraudulentas no consiguen sino socavar la estima del público hacia los autores que figuran sobre el cartel, cuestionando el principio de originalidad incluso en aquellos ciertamente creativos. La solución de Morley es categórica pero sobre todo, indicativa de una voluntad de enmienda, de reforma de la situación actual, antes que limitarse a una simple observación apocalíptica del estado de la cuestión: “whenever a French piece has been adapted for use in an English theatre, there should be honest, definite acknowledgement –the name of the French play and its author being given in the bills, with some indication of the greater or less degree of manipulation to which it has been subjected; one, say, “translated”, another “adapted”, another “freely altered”, from the *Pomme Pourrie* of Monsieurs Péché and Bonbon.”³⁵⁴

Morley denuncia las repetidas adaptaciones inglesas de un teatro de escasa calidad, basado en el efectismo escénico y en un paupérrimo análisis de caracteres, que

³⁵¹ *Ibid.* P. 23.

³⁵² *Vid.* 3.2. *El Problema de la Autoría.*

³⁵³ *Ibid.* P. 21.

³⁵⁴ *Ibid.*

da por resultado traducciones y versiones al inglés todavía más empobrecidas en inglés. El paradigma de la regeneración residirá en el verdadero estudio de las constantes humanas dramatizadas mediante la atenta observación y estudio de la vida, y los autores que lo conforman corresponden, según el crítico, al teatro isabelino y la *Restoration comedy* de finales del XVII. La tarea de *managers* y adaptadores deberá reorientarse hacia este antiguo espacio literario compuesto por Wycherley, Congreve, Dryden, o Beaumont y Fletcher –antes que tratar de innovar y experimentar con fórmulas nuevas-, y puesto que la falta de talento creador es incuestionable para Morley, y la única forma de componer una pieza exige el requisito de la adaptación previa, “skilfull adapters would have less trouble in remodelling for present use the best of our old English plays than they now frequently take with modern French ones.”³⁵⁵ La involución hacia paradigmas de estilo arcaicos que propone el crítico –pues tampoco sugiere la reutilización de los textos a través de puestas en escena innovadoras, ni la revisión o reescritura de los mismos desde perspectivas actuales³⁵⁶- será uno de los argumentos más frecuentes esgrimidos por el sector más crítico con el teatro francés. Los dramaturgos galos, parodiados en las memorias de Morley bajo la ironía que denotan los nombres de ficción de Péché y Bonbon, resultan incomparables para el crítico con los grandes dramaturgos ingleses, y sus piezas no son sino subterfugios destinados a complacer el oído en detrimento del sentido, anulado por la inmoralidad que preconizan “in too many of the new French plays adapted for us there is a conventional delicacy to content the ear where the understanding can find only rottenness to bite into.”³⁵⁷ El

³⁵⁵ *Ibid.* P.22.

³⁵⁶ El involucionismo exacerbado de Morley deriva en la mayor simplicidad dramática y en la estagnación de formas teatrales. El crítico es contrario a toda posible evolución de estructuras fijadas. Así, saluda aquellos montajes que respetan los tipos y figuras anclados en la tradición más obsoleta y en la moralidad del espectador medio victoriano. Refiriéndose al estreno, el 14 de febrero de 1863 en el St. James’s de *The Dark Cloud*, escrita por George Rose bajo el pseudónimo de Arthur Sketchly, Morley alaba la “inglesa” moralidad que rezuma el montaje, así como la caracterización arquetípica de los personajes, circunscritos en los papeles tradicionales: “At the St. James’s theatre a new piece called *The Dark Cloud*, by the gentleman who is known to the public as Mr. Arthur Sketchly, is a drama of plot and counterplot, and so far of the French school that the plot turns on an attempt against the honour of a wife. But there is no lax French morality. A genial and wholesome English tone prevails throughout. The Villain is no polished, smiling gentleman, but a rough fellow full of evil propensities and evil deeds, who, being in youth an unsuccessful rival to his friend in the love of the heroine, pushed jealousy to crime.” *Ibid.* P. 241.

³⁵⁷ *Ibid.* Pp.22-23.

concepto de moralidad está íntimamente ligado al teatro, pues “the better the stage, the better the town”³⁵⁸. La recurrencia al teatro nativo se justificará por lo tanto en el retorno y salvaguarda de la moral inglesa, denostada en piezas como *La Dame aux Camélias* o *La Traviata*, en las que la inmoralidad es “rather the rule than the exception”³⁵⁹. El argumento de Morley es un llamamiento al nacionalismo teatral más arcaizante, una propuesta pública de salvación del género dramático y de la nación que lo representa:

Beaumont and Fletcher, too, who might give a good theatre good matter to act for a dozen years together, why are they to be shelved that we may poison our English Thalia with a diet of translations of the works of MM. Pécché and Bonbon? Farquhar, Wycherley and Congreve are cleaner than the playwright of Modern France, and in comparison of wit are as true salt to gravel. It is easy to recast them to the modern taste as to clean out French impurities from the French dramas, and how much bright dramatic dialogue should we recover to its proper use! Good English thought revived upon our stage would make itself at home again among the English people.

Let all who can make a voice heard join in asking for it.³⁶⁰

El conservadurismo que rezuman las palabras de Morley no serán eventual. Así, encontraremos a lo largo de toda la segunda mitad de 1800 una serie de reseñas periodísticas aunadas en contra de las adaptaciones francesas, y favor de un teatro inglés, supuestamente de calidad superior dada su procedencia autóctona. Más interesantes resultan las propuestas críticas emitidas por Shaw, en la medida en que se ciernen sobre una técnica en particular, la *pièce bien-faite*, que refrenda la imposición de la misma en las dramaturgias británicas.

3.10.3. Shaw y la *pièce bien-faite*

³⁵⁸ *Ibid.* P. 21.

³⁵⁹ *Ibid.* P.21.

³⁶⁰ *Ibid.* P. 25.

El crítico más prolijo en argumentos en contra, no del teatro francés en su conjunto, sino de la fórmula dramática más popularizada a lo largo del siglo XIX y caballo de batalla de los dramaturgos franceses en Gran Bretaña, la *pièce bien-faite*, fue sin duda Bernard Shaw. Su crítica es dual, y se cierne no sólo sobre aquellas obras francesas, bien traducidas, bien adaptadas, que reflejan en su esquema compositivo la implantación de dicha técnica, sino que además Shaw denuncia la rápida asimilación por parte de los dramaturgos ingleses, de tan artificial técnica.

No hay que olvidar que Shaw comienza su andadura como crítico durante las dos últimas décadas del siglo XIX, periodo en el que el teatro inglés comienza a despertar de ese letargo dramático en que ha permanecido sumido, según la crítica tradicional, desde finales del XVIII, y que es por lo tanto testigo de “a very remarkable improvement in the condition of the English drama”, tal y como anunciaba *The Saturday Review* en 1883. El modo de actuar y de declamar ha evolucionado, así como las dramaturgias que reivindican progresivamente un género “no longer written by Frenchmen”.³⁶¹ Es la era de Grundy, Jones y más adelante Wilde, y tal recuperación exige no sólo una tendencia hacia el realismo sobre la escena sino que también ha de cimentarse en torno a un teatro crítico e intelectual, educativo de su auditorio. Con todo, reducir el *revival* teatral a un *new drama* basado exclusivamente en un teatro de tesis, incitador de la reflexión, a la par que del deleite del público, sería impreciso con respecto a la riqueza dramática de la última década del XIX. Como afirma James Woodfield:

Because the focus of its exponents tended to be on social problems, a characteristic of the new drama was a preoccupation with middle and lower-class characters or groups that resulted in it being condemned by its opponents for its obsession with the sordid, seemier side of life. This focus meant that much of the new drama also fitted into the category of ‘problem play’; however, this term is too limiting to apply to the drama that was emerging

³⁶¹ *The Saturday Review*, 3 de noviembre de 1883.

in the latter part of the nineteenth century in reaction to degenerate romanticism, the artifices of the well-made play, and the exaggerations of melodrama.³⁶²

Sin embargo tal reduccionismo sí es practicado por Bernard Shaw, articulando sus argumentos en contra del principal detractor de la reflexión, y fomento de la ilusión sobre la escena, la *pièce bien-faite*.

Efectivamente, el principal argumento esgrimido por el crítico en contra de la *pièce bien-faite* y sus correlatos británicos es su naturaleza eminentemente artificial. Partiendo de su incansable defensa de los realistas escandinavos encabezados por Ibsen, Bernard Shaw desdeña la estructura de la *pièce bien-faite* cuyo correlato dramático es la comedia de salón o *drawing-room drama*, motivando su crítica en defensa del realismo y la verosimilitud sobre los escenarios. Shaw aboga por un teatro crítico, capaz de examinar, detallar, analizar, cuestionar, y subvertir las convenciones e ideas preconcebidas, menos dramático quizá en su formalización, pero destinado a suscitar la reflexión en el espectador. Frente a tales presupuestos se erigen, según el crítico, las fórmulas estereotipadas de la *pièce bien-faite* francesa –cuyo formato ha sido ya analizado en capítulos anteriores³⁶³–, y que parte de un pacto tácito entre el público y el autor, la asunción de ficción sin la cual la obra no podría llevarse a cabo. La *pièce bien-faite* se estructura en torno a una situación inicial azarosa, eventual, que sirve de eje articulador del resto de la trama, respaldado por un trasfondo histórico o social que no es sino mero adorno pues la atención se focaliza en el desarrollo de los acontecimientos.

Comedia de salón y *pièce bien-faite* resultan parejas para el autor en esa recreación ilusoria y convencional de situaciones distantes de problemáticas reales de la sociedad. Las dramaturgias de adaptadores y autores como T. W. Robertson, Sir Arthur Jones o Arthur Wing Pinero, y *troupes* de actores como los Bancroft o los Kendal formentaron la identificación de estas dos vertientes dramáticas relegando la primera a

³⁶² James Woodfield. *Op. Cit.* P. 19.

³⁶³ Vid. 2.3.2.1. *De la Pièce Bien-Faite a la Well-Made Play. La Paradoja de Scribe y Sardou sobre los Escenarios Ingleses.*

la puesta en escena, y la segunda a la construcción interna de las piezas. El origen de sendas técnicas es inevitablemente parisino, ciñéndose particularmente a “the humble bourgeois movement headed by Eugène Scribe and his innumerable collaborators”³⁶⁴, tal y como señaló en su día William Archer, uno de los pioneros en apuntar la indudable deuda contraída por el teatro inglés con su homólogo francés. De su compromiso con el público y su circunstancia como principio rector del teatro, surge la crítica hacia los géneros.

El artificio de la *pièce bien-faite*, lo decíamos más arriba, es contrario a la verosimilitud. No en vano ciertos autores han incidido en la denominación antagonística de tal técnica, que contradice su principio de aplicación dramática³⁶⁵. Intención y aplicación no son correlativos, y así algunos autores han señalado que “the well-made play is rather an ill-made play”³⁶⁶, o que “the well-made play...[is] a product of artifice rather than art, dependent on incident and formulas rather than on character-study and truth to life”³⁶⁷. En este sentido, Gillespie sostiene que las *well-made plays* –traducción directa al inglés de la *pièce bien-faite*, a pesar de las numerosas diferencias señaladas entre los originales franceses y su traslación a los escenarios ingleses³⁶⁸– habrían de diferenciarse de la *plays well-constructed*, apuntando la diferencia que también observará Shaw. La calidad de la pieza, implícita en el término *bien-faite* o *well-made* no es siempre intrínseca a la obra montada con esas características. Gillespie

³⁶⁴ William Archer. *The Old Drama and the New; an Essay in Re-valuation*. Boston William Heinemann. 1923. Pp. 250-251.

³⁶⁵ John Russell Taylor relata una anécdota ilustrativa de dicho cisma entre la pretensión del autor y el resultado de la dramatización que glosa justamente la contradicción intrínseca al término, ejemplo de la animadversión social contra el mismo: “not long ago I was talking with a group of young British dramatists about the theatre and play-writing in general. The term well-made play came up, as it will in a derogatory sense, and suddenly one of them said “come to think of it, why shouldn’t a play be well-made? What’s wrong with that? What indeed. And yet the phrase, which seems obviously designed as a compliment, is almost invariably used in modern criticism as an insult”. John Russell Taylor. *The Rise and Fall of the Well-Made Play*. London. Methuen. 1967. P. 9.

³⁶⁶ Elder Orson. *Tragedy and the Theory of Drama*. Detroit. Wayne State University Press. 1961. P. 79.

³⁶⁷ William A. Nitze; E. Preston Dargan. *A History of French Literature: From the Earliest Times to the Present*. New York. Holt. 1938. P. 680.

³⁶⁸ Stephen Stanton sostiene la tesis que la equivalencia entre ambos términos no es tal. Dada la ingente labor adaptativa inglesa de obras francesas, el crítico afirma que la reelaboración de las técnicas dramáticas de la *pièce bien-faite* obligó a una nueva formulación nativa de las mismas, por lo que *well-made play* remitiría a un género disociado del anterior. Cf. S. Stanton. *English Drama and the French Well-Made Play*. Columbia University. 1955.

diferenciará por lo tanto aquella obra “whose actions is formulated causally and skillfully” –la *well-constructed play*–, en la medida en que el término “is to be understood as an evaluation of the results of a playwright’s efforts; he has made a good play.”³⁶⁹. Por otro lado, la nomenclatura *well-made play* habrá de atribuirse a aquellas obras “written in and after the nineteenth century and written in the manner of Eugène Scribe”³⁷⁰, a partir de la utilización de las técnicas empleadas por el dramaturgo francés. Ninguna de las dos nociones implica a la otra: “a play can be well-constructed without being well-made (*Oedipus Rex*); or a play can be well-made without being well-constructed (*A Scrap of Paper*).”³⁷¹

Esta disquisición terminológica remite a la cuestión que articula la crítica de Shaw: la aplicación dramática de la técnica de la *well-made play* y su efecto perlocutivo, es decir, su proyección dramática sobre el espectador. El principio de causalidad lineal, cohesionada a la perfección pero incoherente en su contenido semántico –y por semántico ha de entenderse ajustado a las leyes de lo sensible y del sentido común, no de la lógica–, trastocan la noción de credibilidad, relegando la pieza a un contrasentido –utilizando la terminología lingüística tradicional del estructuralismo– entre significante y significado, fondo y forma, e incluso, entre enunciado y recepción. Shaw, en sus artículos periodísticos, se refiere a la técnica francesa irónicamente con el sustantivo *Sardoodledom*, y reseñando el último estreno de Sardou en Londres llevado a cabo por los Bancroft, dice

Up to this day week I had preserved my innocence as a playgoer sufficiently never to have seen *Fedora*. Of course I was not altogether new to it, since I had seen *Diplomacy*, *Dora* and *Theodora*, and *La Toscadora*, and other machine dolls from the same firm. And yet the thing took me aback. To see the curtain go up again and again only to disclose a bewildering profusion of everything that has no business in a play, was an experience for which nothing could prepare me. The postal arrangements, the telegraphic arrangements,

³⁶⁹ Patti P. Gillespie. “Plays : well-constructed and well-made”. *Quarterly Journal of Speech*. Nº58. 1972. P. 315.

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ *Ibid.*

Capítulo 3

the police arrangements, the names and addresses, the hours and seasons, the tables of consanguinity, the railway and shipping time-tables, the arrivals and departures, the whole welter of Bradshaw and Baedeker, Court Guide and Post Office Directory, whirling round one incredible little stage murder and finally vanishing in a gulp of impossible stage poison, made up an entertainment too Bedlamite for any man with settled wits to preconceive. Even the murder was arranged, in pure wantonness, flatly contrary to common sense.³⁷²

Esta disociación avanza el cisma que servirá de caballo de batalla del teatro del absurdo de mediados del siglo siguiente, basado en un texto desligado entre un elemento discursivo lógico, perfecto en su elaboración sintáctica y gramatical, pero sin base ontológica ni cognitiva, reducido al enunciado en su esencia misma, al discurso por el discurso. Como las obras de Ionesco, Pinter o Beckett, y mucho antes Carroll o Edward Lear³⁷³, se procede a una escisión entre coherencia y cohesión, entre el nivel semántico y sintáctico reunidos en un mismo objeto semiótico. La definición de *nonsense* de Manuel Garrido (“El sinsentido es, como toda función lingüística, un fenómeno de campo, un elemento que no puede operar en solitario, sino sólo articulado en el contexto de un sistema. Una oración sin sentido es un conjunto de palabras sintácticamente bien ordenadas que producen la ilusión de referirse a algo sin referirse efectivamente a nada”³⁷⁴) casa bien con la vacuidad que Shaw entrevé en la técnica de la *pièce bien-faite*, tal y cómo la describía en su prefacio a tres obras de Brioux. La simplicidad de la

³⁷² George Bernard Shaw. *Dramatic Opinions and Essays*. New York. Brentano's. 1978. 2 Vols. Vol. II. P. 116.

³⁷³ El absurdo es definido por Alicia en la famosa novela de Carroll como aquellas frases que parecen no tener ningún sentido a pesar de ser expresadas correctamente y así es sin duda. En el lenguaje del absurdo distinguimos, siguiendo la definición de Alicia, dos niveles de interpretación: el primero referiría a la gramática, a la cohesión sintáctica y morfológica de las oraciones, y el segunda a la estructura profunda - en términos de Chomsky- de las mismas. el solapamiento de ambos niveles, mezclados entre sí de modo que, en lugar de crear entre ellos una interacción de significados, provocan una relación de exclusión de los mismos. Ésto es, el nivel gramatical, lejos de favorecer la coherencia semántica provoca, a causa de su perfecta coherencia sintáctica, la fragmentación del significado conceptual, que no puede ser captado en su totalidad sino en fracciones de contenido semántico. Lo mismo ocurría en el poema Jabberwocky: se nos llenaba -decía Alicia- “la cabeza de ideas”, pero al final no sabíamos lo que significaban. Y esto es debido a que el poema goza sólo *aparentemente* de significado, pues carece de la unidad de coherencia semántica.

³⁷⁴ Lewis Carroll. *Alicia en el País de las Maravillas*. Manuel Garrido (Ed.). Madrid. Cátedra. 1995. P. 78.

filosofía compositiva de la misma denota la superficialidad de su concepción. Los pasos para la creación, listados en una suerte de metafórica receta de creación teatral, desvirtúan el procedimiento dramático, y nos recuerdan a aquél panfleto entrevistado más arriba, que aleccionaba a los jóvenes escritores que se iniciaban en el género melodramático:

...the formula for the well-made play is so easy that I give it for the benefit of any reader who feels tempted to try his hand at making the fortune that awaits all successful manufacturers in this line. First, you 'have an idea' for a dramatic situation. If it strikes you as a splendidly original idea, whilst it is in fact, as old as the hills, so much the better. For instance, the situation of an innocent person convicted by circumstances of a crime may always be depended on. If the person's a woman, she must be convicted for adultery. If a young officer, he must be convicted of selling information to the enemy, though it is really a fascinating female spy who has ensnared him and stolen the incriminating document. If the innocent wife, banished from her home, suffers agonies through her separation from her children, and, when one of them is dying (of any disease the dramatist chooses to inflict), disguises herself as a nurse and attends it through its dying convulsion until the doctor, who should be a serio-comic character, and if possible a faithful old admirer of the lady's, simultaneously announces the recovery of the child and the discovery of the wife's innocence, the success of the play may be regarded as assured if the writer has any sort of knack for his work. Comedy is more difficult, because it requires a sense of humour and a good deal of vivacity; but the process is essentially the same: it is the manufacture of a misunderstanding. Having manufactured it, you place its admiration at the end of the last act but one, which is the point at which the manufacture of the play begins. Then you make your first act out of the necessary introduction of the characters to the audience, after elaborate explanations, mostly conducted by servants, solicitors, and other low life personages (the principals must all be dukes and colonels and millionaires), of how the misunderstanding is going to come about. Your last act consists, of course, of clearing up the misunderstanding, and generally getting the audience out of the theatre as best as you can. Now please do not misunderstand me as pretending that this process is so mechanical that it offers no opportunity for the exercise of talent. On the contrary, it is so mechanical that the very conspicuous talent nobody can make much

Capítulo 3

reputation by doing it, though some can and do make a living at it. And this often leads the cultivated classes to suppose that all plays are written by authors of talent..³⁷⁵

Tan estereotipadas resultan las situaciones que aquellos autores que aplican esta técnica para la construcción de sus obras inciden en una suerte de *maremágnum* homogéneo que les impide ser recordados por algún rasgo distintivo:

As a matter of fact the majority of those who in France and England make a living by writing plays are unknown and, as to education, all but illiterate. Their names are not worth putting on the playbills because their audiences neither know nor care who the author is, and often believe that the actors improvise the whole piece, just as they in fact so sometimes improvise the dialogue. To rise out of this obscurity you must be a Scribe, it is true, but doing it wittily and ingeniously, at moments almost poetically, and giving the persons of the drama some touches of real observed character..³⁷⁶

La superficialidad del género que denuncia el crítico reside en la elaboración de un pieza en torno a una situación inicial que da pie a un encadenamiento de acontecimientos salpicados de un mayor o menor grado de intriga. La fórmula reduce la tarea del autor a la creación de esta escena inicial, de modo que “once this scene was invented, nothing remained for the author to do except to prepare for it in a first act, and to use up its backwash in a third”³⁷⁷. La mecanicidad de tan perfecta construcción casa mal con la complejidad de la realidad. La ilusión de una experiencia dramática identificada con la causalidad circunstancial obliga al desarrollo de una serie de convencionalismos argumentales aderezados por el papel jugado por objetos de todo tipo de modo que los acontecimientos concuerden. Así, Shaw critica en la famosa pieza

³⁷⁵ George Bernard Shaw. *Three Plays by Brieux*. New York. Brentano's. 1911. Pp. 53-54

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ George Bernard Shaw. *Our Theatres in the Nineties*. *Op. Cit.* Vol. I. P.2. En relación a la artificialidad de la estructura compositiva de las obras derivadas de la *pièce bien-faite*, el irlandés cita el estreno de *Delia Harding*, de Sardou, adaptada por J. Comyns Carr para el Comedy Theatre en abril de 1895, dice: “*Delia Harding* is the worst play I ever saw (...) Sardou's plan of playwriting is first to invent the action of his piece, and then to carefully keep it off the stage and have it announced merely by letters and telegrams. The people open the letters and read them, whether they are addressed to them or not; and then they talk either about what the letters announce as having occurred already or about what they intend to do to-morrow in consequence of receiving them. When the news is not brought by post, the characters are pressed into the service”. George Bernard Shaw. *Dramatic Opinions*. Vol. II. *Op. Cit.* P. 78.

de Arthur Wing Pinero, *The Second Mrs. Tanqueray*, que el propio personaje principal haya de levantarse durante la cena, sin motivo aparente alguno, con el fin de redactar una serie de cartas, para que otros personajes puedan revelar cierto secreto a sus espaldas; esta serie de recursos, entre los que se incluyen el *aparté*, y que están destinados a favorecer la integración del espectador en la trama atentan contra la plausibilidad y no sólo existen gracias a, sino que además favorecen, una ingenuidad entre el público que suprima cualquier grado de reflexión crítica. Los comentarios de Shaw rechazan este tipo de piezas a la par que condenan el criterio de encadenamiento circunstancial como justificativo de una trama, desmitificando el realismo asociado a él y la consolidación de actitudes igualmente estereotipadas y convencionales entre el público. Refiriéndose a la obra antes citada, añade “I find little except a scaffold for the situation of a step-daughter and step-mother finding themselves in the positions respectively of affianced wife and discarded mistress to the same man. Obviously, the only necessary conditions of this situation are that the persons concerned shall be respectable enough to be shocked by it, and that the step-mother shall be an improper person”³⁷⁸. El requisito entre el público que plantea esta construcción es sinónimo de ingenuidad y de convencionalismo moral. Shaw entiende que el teatro derivado de esas fórmulas no responde a las necesidades reales del público –aunque sería discutible afirmar categóricamente que el teatro hubiera de emplearse a tal labor por definición–, pues en lugar de ilustrar la riqueza “any complexity of London life”, los escenarios remitían a “the squabbles of provincial life, conventionalized members of the aristocracy, romantic melodrama, drawing room intrigues (...) and a nauseous hash-up of misrepresented history and exaggerated sentimentality, which is as false to art as it is false to life and history”³⁷⁹. Tan estáticas son las fórmulas de la *pièce bien-faite* como el público que las aplaude, y el riesgo según Shaw de las mismas reside en la cimentación,

³⁷⁸ George Bernard Shaw. *Our Theatres in the Nineties. Op. Cit.* Vol. I. P. 46.

³⁷⁹ Mario Borsa. *The English Stage of Today. Translated from the Original Italian and Edited with a Prefatory note by Selwyn Brinton*, M.A. London. John Lane. 1908.Pp. 54-55.

a través de ellas, del estatismo moral y en la incapacidad de crear un teatro vivo, real y crítico con la sociedad de su tiempo.³⁸⁰

3.10.4. La regeneración del teatro inglés y el riesgo interpretativo.

Obsérvese a través de las líneas que siguen, la irónica ambigüedad de la postura del popular matrimonio de actores Kendal, acusando al teatro francés de la perversión del teatro nacional británico, al tiempo que la *troupe* nutría sus espectáculos de piezas adaptadas de ese país. La cita es un extracto del discurso pronunciado por Mrs. Kendal en Birmingham en septiembre de 1884, que tiene por título *The Drama, A Paper Read for the Promotion of Social Science*. El texto corresponde a una suerte de manifiesto o reflexión pública sobre el estado de la cuestión teatral en Gran Bretaña, que evidencia el creciente interés, preocupación y compromiso por parte de la profesión para con el género:

Another way in which the drama has certainly deteriorated is the style of play that now attracts popular audiences. Our forefathers could laugh heartily over a good farce, but the staple farce of the evening had to be the serious or poetical Drama in which some good moral would be pointed out, and literary merit would be looked for and found. At the present time, however, audiences enjoy a whole evening of farce, and a farce of a very remarkable nature. What, in reality, can be a more painful spectacle than that of an

³⁸⁰ Este estatismo es igualmente observable en el sector de la crítica, entendido como una suerte de reflejo del panorama teatral en función del convencionalismo de sus opiniones y su resistencia a aceptar la inserción y experimentación dramática. En un artículo titulado “Why the critics are always wrong”, Shaw denunciaba la estagnación de sus opiniones en los términos siguientes: “Now it is these strokes of talent that set the critics wrong. For the talent, being all expended on the formula, at least conservates the formula in the eyes of the critics. Nay, they become so accustomed to the formula that at last they cannot relish or understand a play that has grown naturally, just as they cannot admire the Venus of Milo because she has neither a corset nor high heeled shoes. They are all like the peasants who are so accustomed to food seeking/reeking with garlic that when food is served to them without it they declare that it has no taste and is not good at all. This is the explanation of the refusal of the critics of all nations to accept great original dramatists like Ibsen and Brieux as original dramatists.” George Bernard Shaw. *Three Plays by Brieux. Op. Cit.*

innocent and unsuspecting wife being hoodwinked and deceived by a graceless and profligate husband? Years ago, it would have formed the groundwork of a very pathetic play, if not a tragedy; but now it is a never failing source of delight to the lover of elongated farce; and the greater the innocence of the wife, and the more outrageous the misconduct of the husband, the louder are the shrieks of laughter with which their misunderstandings are received. For this, alas! We have to thank our French friends; and the 'suggestiveness' which pervades the dialogue of too many modern plays is another foreign importation that might very well be spared.³⁸¹

La hipocresía de los Kendal es notable, tanto más si atendemos a su repertorio de obras más famosas, derivado exclusivamente de piezas francesas. Madge Kendal interpretaba el papel de Dora en la archiconocida adaptación del original de Sardou del mismo nombre, titulada *Diplomacy*³⁸² en Londres, siendo aplaudida por un público en su interpretación, tal y como recoge la reseña de Knight: "Mrs Kendal played Dora in her best manner, and realised fully the mingled humiliation and indignation beneath which the wronged wife is crushed"³⁸³. También reaparecería con éxito en el papel de la condesa de Moray en la adaptación al inglés de la pieza de Dennery y Tarbé, *Martyre*, estrenada en el St. James's en 1886 bajo el título *A Wife's Sacrifice*, y por la que recibió los elogios siguientes:

Mrs. Kendal's interpretation (...) was remarkably fine. In speaking of Mrs. Kendal's performance I use the word 'interpretation' because she is one of the few actresses who aim at giving a complete, consistent rendering of character. She loses herself entirely in her part, and in this respect she might with advantage be imitated by her younger sisters in the theatrical profession. Her interpretation of the life of this unhappy woman was rich with thought, illumined by intelligence, and rendered unusually interesting by its completeness. It was not merely striking here and there, but it was what all acting should accomplish, a perfectly consistent rendering of a character.³⁸⁴

³⁸¹ T. Edgar Pemberton. *The Kendals. A Biography. Op. Cit.* Pp. 184-185.

³⁸² *Vid.* 3.8.3.2. *De Dora a Diplomacy.*

³⁸³ In Donald Mullin. *Victorian Actors and Actresses in Review. A Dictionary of Contemporary Views of representative British and American Actors and Actresses.* 1837-1901. London, Westport. Greenwood Press. 1983. P. 288.

³⁸⁴ *Ibid.* P. 290.

Podríamos seguir citando éxitos de la actriz en papeles forjados en la adaptación al inglés de textos franceses –es memorable su interpretación de Suzanne en la versión inglesa de *Les Pattes de Mouche* de Sardou, *The Scrap of Paper*. Su marido, William Kendal, cosechó no menos éxitos a través de personajes derivados también de esos “French puppets” criticados en el discurso anterior. Así, su papel de Captain Beauclerc en la obra citada anteriormente, *Dora*, despertaba toda una serie de críticas tanto positivas como negativas que lo acercaban a esa tradición francesa de la que pretendían renegar. Knight, el crítico más favorable en relación con la actuación del actor, veía en él “an amount of force that he has not previously displayed, and carried off the honours of the evening”³⁸⁵. La apreciación de Cook era más crítica con el autor, y lo asimilaba a las corrientes enfáticas y pomposas del melodrama más arcaizante sugiriendo que “Mr. Kendal seems over-anxious to be impassioned, and declines somewhat into the conventions of French melodrama”³⁸⁶. Ese “French melodrama” del que supuestamente pretendía desgajarse reaparece en la crítica anónima publicada en *The Saturday Review*, el 19 de enero de 1878, acusando también de la tendencia francófila a la versión inglesa: “Mr. Kendal displays, as Captain Beauclerc, a remarkable pathetic force. His utter breakdown at his supposed misery is rather French than English; but the actor cannot be blamed for an inconsistency which is the fault of the adaptors, because the very excellence of his acting brings it into relief”. Incluso Archer relacionaba al actor con la tradición teatral francesa a través de su aparición en *The Scrap of Paper*, basada en un texto de Sardou ya comentado, y en *The Queen’s Shilling*, versión inglesa de *Le Fils de Famille*, de Bayard y Bienville:

The preponderance of French drama in the St. James’s bills has (...) been to the disadvantage of Mr. Kendal, whose pathos is apt to ring rather false, while, as a light comedian, he has few rivals on the stage. His colonel Blake in *A Scrap of Paper* is an admirable piece of acting; as is his Frank Maitland in *The Queen’s Shilling*, where he rises in the last act to genuine power and originality. These qualities, indeed, are seldom absent from any of his performances, but in the self-sacrificing lovers and histrionic husbands of

³⁸⁵ *Ibid.* P. 292.

³⁸⁶ *Ibid.* P. 292.

French drama they are combined with a throaty and sing-song utterance and an exaggerated dignity of demeanour which shows that the actor is not at his ease.³⁸⁷

Sirva esta profusión de obras francesas interpretadas por los Kendal para apuntar la contradicción entre esa supuesta defensa del teatro nativo frente a la ingente producción degenerativa de dramaturgos franceses, que el matrimonio mismo fomenta colgando sus reputados nombres en los carteles de las principales salas.

La confusión evidenciada a través del relato de los Kendal al inicio de nuestra exposición nos permite apuntar el riesgo –cuando no error- interpretativo existente a partir de la asunción de ciertos prejuicios derivados de un análisis insuficiente de la cuestión teatral. El celebrado *revival* del teatro inglés, señalado en el primer capítulo de este trabajo, aludía a una regeneración del teatro inglés a manos de autores nativos, como metáfora ilustrativa de la extirpación de los escenarios de la influencia francesa. Con todo, como hemos venido apuntando a lo largo de los apartados dedicados a los adaptadores, aquellos autores señalados como punta de lanza de dicha regeneración, Grundy entre los principales, no son sino meros descendientes del teatro francés, dramaturgos forjados en los textos y montajes de Scribe y Sardou, prolongaciones dramáticas de la *pièce bien-faite*, mejorada por la combinación del humor y de presupuestos extraídos de la *pièce à thèse*. Este aserto habrá de completarse en la segunda parte de nuestro trabajo a partir de la figura del dramaturgo en lengua inglesa más original del periodo, a la par que influido por el teatro francés, Oscar Wilde. Nos referiremos aquí a la *troupe* de actores de mayor renombre en los escenarios del último cuarto del XIX y a las adaptaciones teatrales que montaron para el Prince of Wales's en un primer momento, y el Haymarket posteriormente.

La siguiente apreciación crítica emitida por Justin McCarthy refleja la consideración tradicional de los manuales de Historia Literaria en lo concerniente a la función del matrimonio Bancroft para con la regeneración del teatro nativo inglés. Los Bancroft constituyen el caballo de batalla de un nuevo estilo interpretativo puramente

³⁸⁷ *Ibid.* P. 293.

inglés, desprovisto de los aderezos franceses, y de un nuevo entendimiento del espacio escénico, incorporando la sala misma como parte integrante del decorado. A partir de la reconversión, en compañía del dramaturgo H. J. Byron, del antiguo Queen's Theatre, transformado desde el 21 de octubre de 1865 en el Prince of Wales's, y contando con los montajes de las obras de T. W. Robertson, Marie y Squire Bancroft desarrollaron una nueva corriente dramática inglesa, reivindicativa de un modo de vida y una escala de valores ingleses comparable a aquél dramatizado en su día por Sheridan, Goldsmith y Congreve:

Marie Wilton succeeded in reviving English comedy on the English stage. She brought out the comedies of the late T.W. Robertson, and no reader needs to be told that these were thoroughly English, the scenes and events belonging to English social life and made up of English figures. With Robertson's comedies and Marie Wilton's acting the spell of the French stage was broken for British audiences, and the public of these islands became convinced that English life and English manners might once again be as full and as fresh a source of comedy as they had been in the days of Congreve and of Sheridan and Goldsmith.³⁸⁸

Mayor realismo sobre el escenario y menos fastos declamativos en la interpretación. El teatro se acerca al auditorio, alejándose de la pomposidad de Irving en el Lyceum. Se suman a su empresa los actores Charles Wyndham, John Hare y George Alexander. Estas son, a grandes rasgos, las claves de la regeneración realista del teatro inglés, y su adaptación a las tesis sociales de su época.

Al igual que los Kendal, y haciendo con ello prueba de la importante participación de los actores en el debate teatral a lo largo del siglo XIX mediante cartas publicadas en periódicos, manifiestos y demás actos de pronunciamiento público, los propios Bancroft hubieron también de defenderse de la acusación de montar únicamente piezas francesas a raíz del éxito sobre los escenarios de *Diplomacy*. El argumento de Squire Bancroft es, como aquel de John Kendal entrevistado en el caso anterior, igualmente ambiguo, por cuanto su experiencia en el recurso al teatro francés contradice

³⁸⁸ Justin McCarthy. *Portraits of the Sixties*. London. T. Fisher Unwin. 1903. P. 433.

la escasa necesidad del mismo promulgada en su carta al *Times*. Con todo, en un acto de honradez que, por otra parte, no podía ser obviado, reconoce el indudable beneficio obtenido gracias a originales franceses, a la par que arremete y acusa de la excesiva dependencia en teatros extranjeros, no tanto al adaptador o al público, sino al *manager*. La carta enviada al *Times* como alegato defensivo de su carrera merece ser reproducida íntegramente. En un primer momento, el actor se defiende de la acusación señalando el elevado número de obras inglesas representadas en comparación con aquellas procedentes de autores franceses. Bancroft olvida señalar en su defensa, sin embargo, el escaso éxito obtenido con muchas de ellas –*Wrinkles*, de H. P. Byron, entre otras- frente a la calurosa acogida de las versiones de Sardou:

Some letters which have appeared in the *Times* commenting upon your article ‘The stage in 1878’, would, I think, lead your readers to infer that English dramatic authors have been badly treated by the lessees of London theatres, and that their productions have been ignored, while the works of French playwrights have been unduly encouraged. In my humble opinion, this is not at all the case. At the Prince of Wales’ theatre, since 1865, twenty-two pieces have been produced; of these, thirteen were new works written by English authors –*Society, Ours, Caste, Play, School, and M.P.*, by Mr. Robertson; *How she loves him*, by Mr. Boucicault; *War to the knife, A Hundred thousand pounds*, and *Wrinkles*, by Mr. Byron; *Man and Wife*, by Wilkie Collins; *Sweethearts* by Mr. Gilbert; and *Tame Cats* by Mr. Edmund Gates. Revivals of the following six plays, all English, have been given: *The Merchant of Venice, The School for scandal, Money, London Assurance, Masks and Faces*, and *An Unequal Match*; while two plays only –*Nos Intimes (Peril), Dora (Diplomacy)*, and one-act comedy –*Le Village (The Vicarage)*- have been adapted from the French stage.³⁸⁹

Tras el listado de obras puestas en escena, Squire Bancroft se ve obligado a enunciar las causas que le condujeron al montaje de piezas de procedencia francesa, que indefectiblemente no son otras que los fracasos de taquilla obtenidos debido a la representación de obras nativas, de escasa calidad y peor acogida entre el público:

³⁸⁹ Squire and Marie Bancroft. *Mr. and Mrs. Bancroft. On and Off the Stage. Op. Cit.* Pp. 275-276.

I could write in the same strain about other theatres, and in several cases could prove that where successful French plays were rapidly adapted and acted, it was simply to dam the floods of failure that had set in on the production of Original English works, but I do not think the argument would be at all interesting to the London play-goer, who, I take it, cares but little for the source whence his entertainment is derived; I think, rather, that managers would be indeed to blame were they to deny the English public the pleasure of witnessing adaptations to our stage of the many great dramatic works which are written by eminent Frenchmen, and I wonder if German dramatists are blamed because Caste has achieved a great success as a translated play in Berlin, or whether the Italians upbraid Signor Salvini because he finds the greatest means for the display of his genius in a translation of Othello. Your faithfully servant, S.B.Bancroft.³⁹⁰

Bancroft demuestra su honestidad –a la par que su instinto comercial- al afirmar que el espectador está más interesado en el teatro de calidad, en el *buen teatro*, que en el teatro inglés o francés. El sello *from the French*, al que aludíamos en las páginas iniciales de este capítulo, evidenciaba la inclinación del público hacia el teatro francés puesto que era consciente de que aquel teatro implicaba un mayor entretenimiento que el casto y moral drama inglés. Las obras habrán de ser representadas en función de su calidad, no de su procedencia, pues adoptar el criterio de la nacionalidad no es sino acotar el entretenimiento del espectador y la productividad artística del dramaturgo.

Por otro lado, la memoria de Squire Bancroft no acierta al considerar una serie de obras de origen inglés, puesto que en realidad proceden de originales franceses, como a continuación estudiaremos. Con todo, resulta curioso observar que el pretendido alejamiento de las fuentes francesas, tan reiterado por los críticos que observan a la *troupe* de actores como el germen del nacimiento de un nuevo *British drama*, obvien la naturaleza de los textos, no sólo simplemente montados, sino aquellos con los que el matrimonio de actores obtuvo mayor éxito entre el público, y manifiestan su labor reformista. Las memorias de los Bancroft detallan con cuidado el repertorio utilizado a lo largo de su carrera, formado por piezas cuya autoría es atribuida, por cierta crítica mal informada, al adaptador T. W. Robertson, deduciendo de tal nombre un aura

³⁹⁰ *Ibid.* Pp. 275-276.

anglizante y rehabilitador del teatro nativo. Evidentemente, Robertson no hacía sino reescribir obras francesas. El número de representaciones, cuidadosamente anotado por los actores, es muy significativo de la naturaleza de aquellas funciones de mayor éxito entre el público. Así, observamos, por orden cronológico el montaje de *Society*, escrita por Robertson para el Prince of Wales's en 1865 y repuesta sucesivamente en la misma sala en 1868 y 1874, y posteriormente en el Haymarket, en 1881, fue representada, sumando además las giras por las provincias, en un total de 500 ocasiones. *Ours*, obra también original de Robertson estrenada en 1866, fue repuesta en tres ocasiones sucesivas en el Prince of Wales's en 1870, 1876, y 1879, y más tarde en el Haymarket en 1871 y 1879, alcanzando un total de setecientas funciones. *Caste*, tercera obra original de Robertson incluida en el repertorio Bancroft, se estrena en 1867 en el Prince of Wales's, y será montada nuevamente en esa misma sala en tan sólo dos ocasiones, en 1871 y 1879, y más tarde en el Haymarket, en 1883, con un total de 650 representaciones. *Play*, la cuarta comedia de sociedad original de Robertson, tan sólo se montará durante 150 noches desde su estreno en el Prince of Wales's en 1868. Su gran éxito será *School*, basada en el original Roderich Benedix, *Aschenbrödel*, y *Progress*, a partir del original de Sardou, *Les Ganaches*, estrenada en 1869 en el Prince of Wales's, donde sólo fue repuesta en 1873, y en el Haymarket en 1880 y 1883. A pesar de contar con muchas menos reposiciones, la obra alcanzó un total de 800 funciones. Curiosamente la obra que mayor número de representaciones provocó es aquella basada en un argumento de Sardou, a pesar de que los Bancroft omitan este detalle al afirmar "this calculation makes in all nearly three thousand performances of the Robertson comedies"³⁹¹. Si seguimos analizando los montajes que popularizaron a la famosa pareja de actores, observamos que las piezas de mayor éxito son igualmente procedentes de textos franceses. En función del número de "runs" o temporadas repuestas, incluyendo el número de representaciones en cada una de ellas, asistimos a una prelación encabezada por *Diplomacy*, versión inglesa de Stephenson y Scott del original de Sardou, *Dora*; *Diplomacy* es seguida por la adaptación para el teatro de la novela escrita por Reade sobre la actriz cómica del siglo XVIII, Peg Woffington, y que numerosos

³⁹¹ *Ibid.* P. 390.

Capítulo 3

autores han apuntado inspirada en la *Adrienne Lecouvreur* de Scribe, titulada *Masks and Faces*; en tercer lugar, destacamos el texto de Bulwer-Lytton, *Money*; en tercer y cuarto lugar, dos obras originales de Sardou adaptadas para los escenarios londinenses: *Fédora*, del original de mismo título, y *Peril*, versión inglesa de *Nos Intimes*. A esta larga lista de grandes hitos dramáticos en la historia teatral de los Bancroft, habría que señalar montajes de no menor éxito de obras tan escasamente “nativas” como *Odette*, estrenada en 1882 en el Prince of Wales’s, y repuesta sucesivamente en diferentes salas. La tabla jerárquica siguiente, extraída de las memorias de los Bancroft, es aún más elocuente:

	<i>For one run:</i>	
<i>School</i>	Prince of Wales’s	first
<i>Diplomacy</i>	Prince of Wales’s	second
<i>Fedora</i>	Haymarket	third
<i>Ours</i>	Haymarket	fourth
<i>Masks and Faces</i>	Haymarket	fifth
<i>Peril</i>	Prince of Wales’s	sixth

Counting all runs of each play at both theatres:

<i>School</i>	1
<i>Ours</i>	2
<i>Diplomacy</i>	3
<i>Masks and Faces</i>	4
<i>Caste</i>	5
<i>Money</i>	6

Concluir, a partir de estos datos, que la *troupe* de actores se empleó a la recuperación de textos británicos fomentando el caldo de cultivo de autores ingleses, y regenerando así el panorama teatral patrio sería, cuando menos, arriesgado y parcial. Es fácil comprobar, a partir del testimonio mismo de los actores, que un elevado porcentaje de sus obras es, al menos en su origen, francés. La puesta en escena, teniendo en cuenta los sucesivos

viajes del matrimonio de actores a París³⁹² con objeto de visualizar la obra tal y como fue montada por Sardou, habrá de ser, al menos, similar a aquella contemplada en las salas de la capital francesa. La tendencia hacia el realismo es igualmente constatable en las dramaturgias de numerosos autores franceses. A partir de estos datos, aventurarse en afirmaciones tan categóricas como aquella con la que iniciábamos nuestra exposición resultaría inadecuado al no ajustarse el testimonio de los propios protagonistas. No dudamos aquí del indudable avance que los cambios introducidos por los Bancroft en materia de innovación física de la escena teatral hayan de ser contemplados en su justa medida como revolucionarios del teatro como sala, así como el éxito de sus montajes en tanto que obras creadoras de un nuevo estilo –desde el punto de vista textual y actoral– británico. Sin embargo, nos parece justo reivindicar la influencia innegable de las dramaturgias francesas en tal ejercicio rehabilitador, y no sólo desde el punto de vista textual, sino también como referente visual para sus montajes.

3.10.5. La defensa del teatro francés: William Archer.

Un poema escrito por William Archer, y publicado en el *London Figaro* el 5 de febrero de 1879 con el sugerente título *Competent Dramatists*, constituye el mejor resumen anticipatorio de la postura que defendió a lo largo de su carrera como crítico, y que analizaremos a través de las páginas que siguen. El punto de partida es el cuestionamiento, habitual entre los círculos teatrales y la sociedad londinense, de la existencia de voces dramáticas nativas originales:

‘Where are our dramatists?’ the critics cry.
‘Our English dramatists –we cannot find’em’
‘I’, says Burnand, and Byron echoes ‘I’,
And Gilbert vows he’s not a whit behind’em.
‘We all can write good dramas when we try;

³⁹² Vid. 3.8. *El testimonio de los actores: cuatro ejemplos de adaptaciones teatrales de los Bancroft.*

Capítulo 3

If people say we can't –why, never mind'em.
We not original! Good critics, hold!
Think of *The Ne'er-do-well* and *Guinea Gold*.³⁹³

Tras la cita sarcástica de dos dramaturgos contemporáneos, Burnand y Byron, la segunda estrofa retoma con ironía condescendiente los nombres de dramaturgos franceses de éxito, incomparables por su calidad con los dos anteriores, cuyas obras son adaptadas únicamente como síntoma de amistad entre miembros de la profesión:

'Feuillet is well enough, and so's Sardou,
Dumas and Augier are clever fellows,
But we could teach them all a trick or two-
Loo at our *Vagabonds* and *Elfinellas*.³⁹⁴
We sometimes take a play from them, 'tis true,
Merely to show we're friendly and not jealous;
So what of that? Our paying plays we bone,
But all our glorious failures are our own.'

Las siguientes estrofas constituyen alegatos reivindicativos en clave de humor de la originalidad dramática inglesa pronunciados por el crítico, encarnado en las voces de los actores. La personalidad de éste se desvela progresivamente, a medida que el velo del engaño se desvanece y arremete gradualmente contra la técnica, las obras y los adaptadores ingleses:

Truly we do not lack originality:
In *no. 20* there was quite enough;
And as for genius, vigour and vitality,
See Mr. Reade's ingenious little puff

³⁹³ Sendos títulos corresponden a piezas escritas por Gilbert y Byron, respectivamente. *Ne'er do-weel* se estrenó en febrero de 1878 en el Olympic. *Guinea Gold; or, lights and shadows of London Life*, se representó por primera vez en el Princess's, en septiembre de 1877.

³⁹⁴ *The Vagabond* es el título con que fue reescrita por el propio Gilbert la pieza citada más arriba, *Ne'er do-weel*. *Elfinella; or, home from Fairyland*, escrita por Rose Neil, se estrenó en el Princess's en junio de 1878.

Of *Ne'er Too Late*³⁹⁵: and it, in sad reality,
Might well outlive all France – 'tis long and tough;
Well on to midnight it had outlived me,
I left them struggling bravely with Act III.

Come, Messieurs the Originals, be plain;
Don't talk of what you might, could, would, or should do!
What *have* you done? What will you do again?
If you can show one play that's all-round good, do!
Plot new and strong, a deftly ravelled skein,
Whose actors talk as human being would do-
Produce this one, by whomsoever be it,
And I'll –why, hang it all, I'll go and see it!

Our Boys? A clever farce of strained conceit.
Diplomacy? A glorious –adaptation.
Our Club? A Trifle, dull, but short and sweet.
Pink Dominoes? A Boucicaultization.
D. Druce? George Eliot watered –but yet neat.
Proof? Celebrated case –of annexation.
*Engaged?*³⁹⁶ Original? Who knows? Perchance.
At least we're sure 'twas not annexed from France.

Tom Taylor now's a solid, skilful man,
Though he, we know, *repren*d son bien partout;
That cynic Gilbert's got a simple plan

³⁹⁵ *It's Never too Late to Mend*, adaptación teatral de George Conquest de la novela de Charles Reade. Estrenado en el Victoria en 1859, obtuvo un enorme éxito entre el público, y fue repuesta sucesivamente en 1861 (Sadler Wells), 1865 (Princess's), 1868 (Grecian), 1879 (Princess's), Adelphi (1881) y Drury Lane (1885). Tales reposiciones confirman el aserto del poema, la supervivencia de esta obra frente a las piezas francesas en cartelera, a pesar de representar para Archer, "a little puff", y de no haber sido capaz de mantener al crítico en la sala hasta el último acto.

³⁹⁶ Los títulos hacen referencia a obras y adaptaciones inglesas de piezas extranjeras. *Our Boys*, escrita por H. J. Byron, se estrenó en el Vaudeville en enero de 1875; *Diplomacy*, lo hemos visto en páginas anteriores, una adaptación de *Dora* de Sardou; *Our Club*, fue compuesta por F. C. Burnand y representada por primera vez en el Strand en 1878; *Pink Dominoes* remite a la farsa que popularizó la carrera de James Albery, adaptada del francés de Hennequin, *Les Dominos Roses*; *Proof*, hace referencia al juego de palabras entre el verso de Archer y su título original, *Proof; or a celebrated case*, adaptación de Burnand de la obra de A. F. Dennery y Eugène Cormon, *Une Cause Célèbre*, estrenada en el Adelphi en diciembre de 1872; *Engaged* es el título de la famosa comedia farsicas de Gilbert representada en el Haymarket en 1877.

Capítulo 3

Fir humour –just turn the world askew;
James Alberty? Not one since Sheridan
Has done such dialogue as he can do;
But as for plot, such detail he despises,
And lets it worry through as heaven devises.

There's Wills can "bombast out" a fine blank verse
And make dull dramas of distorted history;
Byron will ne'er have empty pit or purse
So long as words remain for him to twist awry;
Simpson's unequal –Mreivale is worse,
So strong at times, their weakness is a mystery;
Farnie and Reece excel in- *Stars and Garters*;
Grundy and Matthison are tongue-tied martyrs.

Tras desmitificar la supuesta originalidad compositiva reivindicada tanto por autores como adaptadores ingleses, y comprobar que sus obras no son sino pastiches de técnicas y argumentos anteriores, el poema se cierra arremetiendo contra el provincianismo británico, incapaz de asumir la calidad del teatro extranjero. Los últimos versos rezuman el optimismo y la esperanza de un renacer del teatro inglés de calidad, a la par que constituyen una alabanza a las dramaturgias francesas maestras que posibilitarán el resurgimiento del talento nativo, y el disfrute del espectador hasta tal momento:

What wonder that good *pâtés* fresh from Paris
Our love for home-made pies should somewhat damp?
The English dramatist's a Mrs. Harris,
The English critic of a Mrs. Gamp.
The playwright may come –but as yet he tarries;
Meanwhile French oil sustains our flickering lamp-
And therefore, hail Dumas, delightful vaurien!
Three cheers for Augier, and vive Victorien!³⁹⁷

³⁹⁷ In C. Archer. *William Archer. Life. Work and Friendships*. London. George Allen & Unwin Ltd. 1931. Pp. 89-91.

El poema de Archer representa toda una declaración de principios del que se erigiera mayor defensor del teatro francés implantado en Inglaterra. Su estrecha conexión familiar con Noruega –que le llevaría a alcanzar un conocimiento de la lengua rayano en el bilingüismo, prueba del cual son sus pioneras traducciones al inglés de las obras de Ibsen-, y su indentidad escocesa, forja la actitud relativizante del crítico para con la concepción de un teatro puramente inglés, de extracto exclusivamente nativo, desatendiendo a las voces de las adaptaciones extrajeras, fomentada por el elevado conocimiento del francés, alemán y español y de sus respectivas literaturas³⁹⁸.

Frente a la exacerbada crítica en contra de las adaptaciones inglesas, Archer es pionero en su defensa del teatro francés. Sus escritos se oponen por definición al pesimismo crítico derivado de la influencia de los dramaturgos galos que niega la existencia de un teatro nativo, al igual que se opone al anclaje en paradigmas de estilo clásicos como proyecto de futuro del teatro inglés. Frente a esa crítica elitista, que se lamenta y “sighs for a past golden page, commonly designated ‘the palmy days’ of the drama”, y que “mourns in sackcloth and ashes the prevalence of French adaptations”³⁹⁹, Archer opta por un posicionamiento optimista resultado de su conocimiento de la cuestión teatral en otros países europeos. En lugar de establecer un proyecto de futuro basado en la repetición recalcitrante de los grandes autores pertenecientes al periodo isabelino y a la Restauración inglesa (“I am no profound believer in the palmy days”), el escocés vislumbra en el teatro francés moderno –no sólo en los textos originales, sino también en las adaptaciones que permiten la introducción de los primeros en los

³⁹⁸ A este respecto, resulta muy ilustrativa la carta de agradecimiento enviada por Edmond Rostand a William Archer en 1895, como reconocimiento de la interpretación de su obra *La Princesse Lointaine*, y que refrenda su excelente conocimiento de la lengua y del espíritu franceses, así como la finura de sus apreciaciones críticas:

Monsieur et cher confrère :

Je viens de recevoir le journal dans lequel vous avez si longuement et si sympathiquement parlé de la Princesse Lointaine. Ai-je besoin de vous dire que votre article m’a ravi ?

Eh, quoi ! cet article , qu’on dirait écrit par l’ami le plus intime, par le plus cher confident de ma pensée, je le dois à un inconnu de moi ? Cette défense si fine et spirituelle de ma pièce, ce commentaire délicat de mes plus secrètes intentions, cette analyse qui est assurément la plus complète qui ait été faite de mon œuvre, je la dois à un étranger ? Comment avez vous fait, Anglais, pour comprendre des choses que tant de Français n’ont pas comprises ? ”. *Ibid.* P. 215.

³⁹⁹ William Archer. *English Dramatists of Today*. London. Sampson Low & Co. 1882. Pp.1-2.

escenarios ingleses-, la savia regeneradora del teatro contemporáneo. Sus palabras no dejan lugar a dudas en este punto: “as for our indebtedness to the French, I do not deny it, but I do not regard it as an unmixed evil”⁴⁰⁰. Lejos de creer en el principio de contaminación que rige la mayoría de los críticos dramáticos del XIX, Archer considera las dramaturgias francesas como el motor del género en Europa, “the fountain-head of the world’s drama”, al que hay que sumarse con el fin de no correr el riesgo de quedar relegados en un pasado fosilizante. Asumir la realidad teatral del momento es necesaria para mejorar la situación dramática intrínseca a cada nación. Reconocer el éxito de los dramaturgos franceses (“I am not aware that Augier and Sardou have penetrated to the Chinese stage, their pieces being rather too short to please celestial taste; but it is certain that their career of conquest has only been stopped by the great wall of China”), tan detractados por la crítica inglesa, supone un avance considerable para la regeneración crítica, que no dramática -pues la totalidad de los dramaturgos ingleses era consciente de la indudable y superior calidad de los autores franceses, y de ahí su recurso a ellos. Francia constituye el enclave generador del teatro moderno, desligado de los convencionalismos de siglos anteriores (“France is the only nation (...) where for the last half-century the highest imaginative and wittiest comic literature has taken dramatic form”). Es obligación del crítico situarse con imparcialidad para con las fuentes creadoras, además de comprometerse responsablemente con el avance del género dramático de su país.

Archer justifica además su argumento recurriendo al ejemplo ilustrativo que proporcionan las dramaturgias extranjeras. Exponiendo como referentes al resto de países europeos, más tolerantes y abiertos a la influencia francesa, considera que dicha influencia es mejor absorbida repercutiendo favorablemente en el desarrollo de las dramaturgias de cada país: “the jeremiahs of our dramatic criticism seem to hold that we are the only people who go to France for our dramatic supplies. The case is not so. In Germany, Holland, Scandinavia, Russia, Italy, America, the novelties of the French stage are seized upon more eagerly than they are here”. En estos países, en la medida en

⁴⁰⁰ *Ibid.* P. 2.

que los textos ajenos son entendidos como originarios de Francia, y representativos de lo francés, y por lo tanto, puntos de partida que no han de ser distorsionados sistemáticamente, aclimatados al prejuicio de una actitud social que no disocia el arte de la moralidad para poder ser puestos en escena, estas naciones son beneficiarias de los avances técnicos originales de tales obras, refrendados por el único canon de medición de calidad existente: el éxito de público. Así, Archer constata las diferentes reacciones de los grandes clásicos franceses del siglo XIX en diversos países: “Sardou’s *Divorçons!* has been played with success in Germany, in Denmark, in Italy: for us it is much too lively. Pailleron’s *Le monde où l’on s’ennuie* has gone the round of Europe and America : for us it is much too dull.”⁴⁰¹. Con excepción de *Les Dominos Roses*, aplaudida por el público y la crítica inglesa –debido al hecho de haber sido sometida a numerosos cambios para con el original-, “the fact remains that the French drama is much more intimately known and thoroughly appreciated in every other European country than it is here.” Chauvinismo, provincianismo, juicios *a priori*, envidias, rencores históricos, cualquier atributo es válido para justificar la ignorancia de obras como *Les Fourchambault* o *Dora*, “merely because they were not written by a German or an Englishman as the case may be.” Archer propone una apertura intelectual por parte de la crítica, hacer *tabula rasa* de los prejuicios por el bien de una entidad supranacional, trascendente de las fronteras políticas “even if we ourselves had an English Augier and Sardou, I, for one, should be sorry if their works excluded those of the great Frenchmen of our stage”. Sus argumentos se orientan hacia el bien del Teatro como género único, por su evolución y no su acotamiento indebido, pues todas las formas son fractales e interdependientes, y en su interacción contribuyen al progreso.

Esta mentalidad aperturista no podía dejar de proponer un plan, un proyecto regenerador. Partiendo de la consideración tradicional del teatro como subgénero artístico, no asimilable al género literario debido a su escasa calidad, reivindica su esencia as “a non-literary product”⁴⁰², derivado de su carácter efímero y voluble, sujeto

⁴⁰¹ *Ibid.* Pp.2-3.

⁴⁰² *Ibid.* P.3.

a la puesta en escena, ésta entendida como lectura personal de la obra. Sin embargo, el escocés es consciente de que para la regeneración del mismo, la trascendencia temporal es necesaria, y para ello, su identificación con otras fórmulas literarias pasa obligatoriamente por la palabra escrita, remanente frente al olvido. A sabiendas de la dificultad de que su proyecto se llevara a cabo en el interior del marco del siglo que llegaba a su fin, Archer aspiraba ver en Inglaterra “a body of playwrights, however small, whose works are not only acted, but printed and read”. Ese conjunto de autores habría de ser tan variado como fuera posible, con el fin de enriquecer el grupo, “there would be room for comedy as light as Marivaux and drama as intense as Augier, but always, except in the merest farce, there should be at least an undercurrent of seriousness”⁴⁰³. Caso de que el dramaturgo optara por la farsa, el ejemplo paradigmático escogido por Archer como requisito de pertenencia es muy revelador: “even the merest farce, be it noted, should be free from puerility and vulgarity, but with this reservation it might be as wild and fantastic as Labiche himself, if it were only half as witty.”⁴⁰⁴ Archer, señalando a Labiche como representante de la farsa en su sentido más elevado, apunta hacia uno de los indicadores regenerativos del teatro cómico inglés, tal y como veremos en el capítulo dedicado a los orígenes del humor en Wilde. Si el texto en su formato físico apunta hacia toda una serie de implicaciones metafísicas ya apuntadas anteriormente –la trascendencia de la obra individual frente a la finitud humana–, pero desde un punto de vista mucho más empírico, cuando no abiertamente materialista, el formato escrito exige toda una reglamentación legal que lo preserve de la piratería y del pillaje intelectual, alcanzando con ello la equiparación con la narrativa o la lírica, en lo concerniente a la propiedad intelectual dramática, y al reconocimiento del autor teatral.

La defensa del teatro francés promulgada por Archer no se limita a simples observaciones intelectuales, vacuas en su traslación a la praxis. La propia experiencia dramática del poeta confirma estos postulados, y no duda en reconocer en su correspondencia su deuda para con aquellos argumentos franceses que sirvieron de eje

⁴⁰³ *Ibid.* P. 4.

⁴⁰⁴ *Ibid.* P. 5.

articulatorio de sus tramas. Ejemplo irónico de esto último es el argumento que inspiró la pieza escrita en colaboración con el principal detractor del teatro francés en su vertiente estigmatizada de la pièce *bien-faite*, ya estudiado en capítulos anteriores, George Bernard Shaw. Si la elaboración de los diálogos recaía en el irlandés, Archer se centraría en la estructuración de la pieza. Para ello, el escocés no dudó en recurrir al famoso texto de Augier, *La Ceinture Dorée*. El resultado de tal conjugación de estilos fue la celeberrima y original pieza de Shaw, *Widower's Houses*:

Of course, Shaw and I used often to discuss the stage, and the possibility of his writing for it. He told me that he had a great genius for dialogue, but was not very strong in the matter of invention and construction. At that time I rather fancied myself as a constructor of plots, so I offered to provide him with a scenario which he should work up. He agreed to this collaboration, and I cast about for a story. In spite of my self-confidence, I did not invent the germ of the plot: I borrowed it –shall we say?– from an early play of Emile Augier's, entitled *La Ceinture Dorée*. I developed it after the style of T.W.Robertson, with a serious and a comic heroine; and I placed the scene of the first act in a hotel garden on the Rhine: the title was *Rhinegold* (...) and when at last the manuscript was placed in my hands, behold! My *Rhinegold* had become *Widowers' houses*, and my sentimental heroine...was transmuted into a termagant who boxed the ears of her maid-servant. Still, however, it is possible to discern in the play fragments of my idea, and to trace its relationship to *Ceinture Dorée*.⁴⁰⁵

La propia experiencia compositiva de Archer evidencia sus postulados estéticos: que el texto inspirador no es sino un punto de partida laxo, no rígido, moldeable, del que pueden derivar otros textos no menos originales. Esta observación no es sino una apreciación objetiva de los procedimientos intertextuales. Sin embargo, proferir en el siglo XIX tal subordinación a argumentos literarios ajenos para con la filosofía compositiva de una pieza era sinónimo de acudir, bien al plagio, bien al sometimiento de la identidad nacional ante los dictámenes de literaturas extranjeras. El propio Archer explicita su concepción del texto literario como entidad voluble, sumisa a los designios del lector e intérprete del mismo, argumentando su discurso sin la lucidez y adorno

⁴⁰⁵ Charles Archer. *Op. Cit.* Pp. 136-137.

wildeanos pero identificándose con los postulados de su admirado autor irlandés –del que, a raíz de su condena a dos años de trabajos forzados por inmoralidad, llegó a afirmar en una carta que suponía un desastre para el teatro en lengua inglesa, pues poseía “more brains in his little finger than all the rest of them [el resto de dramaturgos ingleses] in their whole body”⁴⁰⁶ - expuestos en *The Critic as Artist*⁴⁰⁷. Así, defendiendo una vez más una adaptación al inglés de una pieza de Sardou, afirma con rotundidad:

But what of that? A dramatic motive is not like a block of marble, from which can be carved one statue and no more. Life is plastic. The same mass of raw material may be moulded in fifty different forms, some to honour and some to dishonour. M. Victorien Sardou and Mr. Bronson Howard both observe a certain common social phenomenon of our commercial age. Each develops from it a series of situations, Mr. Howard’s quite different from M. Sardou’s, and, in their way, every bit as good. The American is not to be frightened off the ground because the Frenchman happens to have been there before him. In the domain of the drama there is no such thing as private property in the actual soil; all that the playwright can demand is security for his improvements. Were tenure in fee-simple permissible, the whole cultivable area would long ago have been occupied by a syndicate of pestilent Shakespeare & Co., and the dramatist of today would have had no resource save emigration to some other planet. Fortunately, though the field of human nature is limited, each generation, nay, each individual, has an indefeasible right to reap a harvest from the soil⁴⁰⁸.

Junto a Planché y a Grundy, eslabones intermedios de una misma cadena que recoge la intertextualidad como principio creativo del Arte, las palabras de Archer nos recuerdan al famoso aserto wildeano “treatment is the test”⁴⁰⁹, resultado a su vez de sus lecturas de Baudelaire. En el estilo que cada autor imprime a la obra en la que se inspira radica su originalidad. La ausencia de originalidad no radicará, pues, en la imposible creación de un argumento o una situación o personaje nuevos, surgidos de la nada, sino en la *incapacidad de proporcionar a la tradición una nueva perspectiva que suponga un*

⁴⁰⁶ Carta escrita a Charles Archer el 1 de mayo de 1895. in Charles Archer. *Op. Cit.* P. 215.

⁴⁰⁷ *Vid.* Capítulo 4. *Estética de la Crítica como Principio.*

⁴⁰⁸ William Archer. *About the Theatre. Op. Cit.* Pp. 44-45.

⁴⁰⁹ Oscar Wilde. *The Critic as Artist. Part One.* P. 839.

avance para con ella. El conocimiento de lo previo, de la tradición, resulta una condición indispensable para crear algo nuevo, esto es, diferente de lo anterior. El copista o autor no-original *no es por lo tanto el que crea de la nada* –pues probablemente esa nueva creación ya haya sido producida anteriormente- sino aquél que redefine lo existente, que da una nueva forma a lo establecido, que trata diferentemente las bases. De ahí que sea necesario el conocimiento técnico: pues, al igual que la creación poética no reside en la creación de nuevos sonidos surgidos de realizaciones fonológicas innovadoras, sino en la combinación del sistema de elementos sonoros ya establecidos de manera innovadora, los géneros literarios, y en particular, el teatro, evolucionará a partir de ese conocimiento de las prácticas dramáticas anteriores. Sin instrumentalización, no se puede investigar. En otro momento de su correspondencia, el crítico escocés matiza su axioma estético. En relación a un artículo publicado en el *Mirror* destacando el papel de la escuela francesa en la cimentación de otras dramaturgias, Brander Matthews responde defendiendo el aprendizaje de los grandes maestros dramáticos galos: “to my mind, the art of playmaking must be mastered first: and Scribe, Sardou, and the two Dumas are the best teachers I know. Having once acquired the grammar of the art, the dramatist may simplify his rhetoric at will. And the pupil need not imitate the teacher (...) Mais il faut l'école”⁴¹⁰. Archer responde insistiendo en que, a pesar del predominio de las dramaturgias francesas, las formas y devenir teatrales no están exhaustas, sino que siguen perpetuas en la cadena evolutiva. Es tarea del autor o recreador, hallar lo nuevo de lo antiguo, pero para ello –y esto constituye un elemento subversivo en relación con la crítica académica tradicional-, deberá hacer *tabula rasa* de sus prejuicios artísticos consolidados desde los primeros tratados sobre teoría literaria:

As to the question raised in my *Mirror* article –of course you are quite right in this sense : that there is a peculiar theatrical technique which the playwright must not and cannot neglect- in other words, the stage is a medium just like marble or pigments, and like them, is subject to its own peculiar conditions. But I don't think the French, or any other people, have exhausted the study of these conditions. Indeed they cannot in the nature of things be

⁴¹⁰ Charles Archer. *Op. Cit.* Pp. 189-190.

Capítulo 3

studied once for all; for they change with every nation and every generation. The great dramatist will make his own technique, will study the conditions of his art for himself, and, by gradually dominating his public, modify his conditions to suit his own needs of utterance. So it seems to me what we critics have got to do is to clear our minds of rules which, from Aristotle downwards, have only been generalizations from the practice of dramatists.⁴¹¹

Las teorías literarias de William Archer hallan su confirmación en toda una serie de dramaturgos ingleses que constituirá el movimiento denominado *dramatic revival*, circunscrito en las dos últimas décadas del siglo XIX, compuesto por autores como Gilbert, Pinero, Grundy, Jones, Wilde y, ya más tardío, Shaw. En las páginas que siguen, nos centraremos en la figura de Oscar Wilde como dramaturgo perteneciente a tal movimiento, tanto por postular una actitud estética que refrenda sus composiciones artísticas, cuanto por enfatizar su trayectoria literaria a partir de su recorrido biográfico.

⁴¹¹ *Ibid.* P. 190.

SEGUNDA PARTE:
INFLUENCIA, RECEPCIÓN Y SUBVERSIÓN DEL
TEATRO DE BOULEVARD FRANCÉS
EN LA DRAMATURGIA DE OSCAR WILDE

**CAPÍTULO 4: *ESTÉTICA DE LA CRÍTICA COMO PRINCIPIO
CREATIVO.***

4. ESTÉTICA DE LA CRÍTICA COMO PRINCIPIO CREATIVO.

Uno de los aspectos menos estudiados de la extensa y variada obra de Oscar Wilde es su producción crítica y teórica y, tanto menos, relacionándola con su propia producción dramática, narrativa o poética de la que, sin embargo, se derivaba o, a la inversa, pretendía describir o aplicar. Wilde se analiza a menudo a partir de los presupuestos estéticos expuestos en sus comedias de sociedad y en su única novela en comparación con precursores o seguidores, rastreando los orígenes de sus teorías artísticas en función de la mención de las mismas por parte de diversos autores. Las únicas alusiones que recibe su obra como reflejo de sus postulados estéticos conciernen a sus epigramáticas teorías sobre la amoralidad del arte, la verdad de las máscaras o el significado poetico-filosófico de la paradoja. En rara ocasión sus analistas se han detenido, de manera metacrítica, en el papel de la misma, esto es, en la función crítica y su significado en la obra de Wilde. Este aspecto nos parece sin embargo esencial si, al contextualizar a Wilde en su época, revisamos la crítica periodística y observamos numerosas acusaciones al autor como burdo imitador, mero plagiador, constructor de avezados pastiches, o simple ilusionista productor de endeble tramas dramáticas resultantes de la manipulación de argumentos ajenos anteriores. La negación, por parte de su época, de la excelencia y originalidad intelectual wildeana, además de reflejar el primitivismo crítico-teórico de finales del XIX, plantea cuestiones de indudable pertenencia epistemológica a la teoría del arte, cuestiones que Wilde, aunque de manera a veces superficial pero siempre original, resolvía y el siglo siguiente confirmaría. En este sentido, este trabajo tiene por objetivo analizar un aspecto esencial de la filosofía compositiva wildeana como es el recurso al argumento ajeno como principio artístico de creación personal. Con este fin, rastreamos sus escritos estéticos tratando de establecer un paralelismo con las fuentes inspiradoras francesas, y en particular, Charles Baudelaire, que le sirvieron de fundamentación conceptual. El recurso al comparatismo, además de un interés arqueológico, evidencia igualmente un intento de trazar un punto de partida al pensamiento de Wilde, y permite comprobar la superación por parte del

irlandés de aquellos principios teóricos que le sirvieron en un primer momento de inspiración. Este capítulo constituirá un punto de partida esencial por cuanto permitirá destacar una filosofía compositiva centrada en el recurso al argumento ajeno como principio creador, justificando así, independientemente de las reiteradas y contradictorias manifestaciones de Wilde con respecto a su absoluta autonomía inspirativa, la presencia, desde un punto de vista estético-teórico, de piezas francesas en su dramaturgia.

4.1. FÓRMULAS DIALOGADAS.

En la primera parte del pseudo-diálogo platónico mantenido por Ernest y Gilbert en *The Critic As Artist*, el primero se limita a ejercer de simple espejo conversacional permitiendo el desarrollo de la exposición realizada por Wilde en boca del segundo personaje, Gilbert, sobre la creación artística. Las continuas aserciones de Ernest, sus dudas y preguntas, no son más que una interlocución ficticia, meros interrogantes retóricos que, como en *La República* platónica, facilitan la disertación monológica del locutor. Los papeles desempeñados por ambos personajes están perfectamente delimitados y responden a una estructura dicotómica evidente de profesor-alumno a lo largo de las tres partes que constituyen el ensayo. En el caso de la primera parte, el rol del profesor es reservado para Gilbert, mientras que Ernest vendría a representar al alumno. Éste último traduciría con sus palabras los posicionamientos estéticos tradicionales, el convencionalismo social, lo aceptado hasta el momento como norma de verdad. Por el contrario, Gilbert expresaría la enmienda wildeana a la norma pública, la inversión de la certitudes aceptadas socialmente como paradigma de verdad. Es importante detenerse en la forma narrativa que Wilde da a la exposición de sus argumentos teóricos pues creemos que está en consonancia con su entendimiento de la teoría del arte. Wilde escoge el diálogo como vehículo de transmisión de su esteticismo. La fórmula dialógica se convierte por lo tanto en la expresión más fiel de su propio

conflicto interno. En este sentido, como acabamos de decir, y recogiendo la tesis de John Stokes, “dialogue serves a double purpose : it dramatises a pedagogic method on socratic lines, and it places the reader in the role of eavesdropper instead of addressing him directly”¹. Así, el formato utilizado no es eventual y responde a unos intereses concretos que lo sitúan, no sólo en relación con el método pedagógico socrático recreado por Platón, cuyo objetivo es inspirar la reflexión del lector a partir del hilo conversacional escenificado en otros dos personajes, sino que, además, y como resultado de lo anterior, el lector se sitúa -como anticipo de su gran sentido escénico- en posición de espectador, de *eavesdropper*, ante el que confluyen toda una serie de ideas incitándole a su participación, ora con su rechazo, ora con su aceptación de las mismas. Es éste un medio de obligar al lector a formar parte de la conversación, a reflexionar pero también a anexionarse a los postulados enunciados. Se produce en consecuencia un desdoblamiento por parte del lector y del personaje, o una doble identificación, que sitúa a ambos en armonía frente al emisor -sea éste Gilbert o Wilde. El dramaturgo comienza su juego perpetuo de dobles, adaptándolo a la estructura del diálogo como forma de exposición narrativa.

Pero además, si atendemos a su estructura esencial y a la explicitación teórica del arte según Wilde, la selección del diálogo para la configuración y exposición de sus postulados estéticos resulta inevitable. Como veremos a continuación en relación con el concepto de originalidad artística, Wilde aboga por el relativismo como principio rector de su estética, derivando en el subjetivismo más absoluto. La presencia de la subjetividad como método de conocimiento se manifiesta en la forma misma de la exposición. La estructura dialógica, en tanto que flujo constante de preguntas y respuestas traduce la relatividad de lo homogéneo, la pluralidad y yuxtaposición de perspectivas opuestas, afines o complementarias a una misma aseveración, diluyendo así la pretendida objetividad proposicional característica de la crítica académica tradicional. Wilde mismo afirma que “by its means he can both reveal and conceal himself, and give form to every fancy, and reality to every mood. By its means he can exhibit the object

¹ John Stokes. *Oscar Wilde*. Harlow. Longman / British Council. 1978. P.23.

from each point of view, and show it in the round, as a sculptor”². El diálogo se presenta como tentativa de acercamiento a la verdad, entendida ésta no ya como paradigma ajeno al sujeto sino como posibilidad de reunión de todas las subjetividades, que paradójicamente están presentes en uno mismo. El diálogo es una búsqueda interminable en uno mismo, o como sentencia Anne Varty recogiendo las palabras de Walter Pater, “the critical dialogue is a method of seeking truth in endless dialogue with one’s self, when truth itself itself is but a possibility, realisable not as a general conclusion, but rather as the elusive effect of a particular experience”³. La infinitud inherente a la espiral dialógica está ya presente en el título general otorgado por Wilde a los cuatro ensayos “The Critic As Artist”, “The Decay of Lying”, “Pen Pencil and Posion” y “The Truth of Masks”. El título *Intentions* remite una vez más al sentido de lo inacabado, lo incompleto, a la voluntad del autor que todavía no se ha materializado. Prueba de esta inconclusión son los ensayos mismos que, como el título, se cierran paradójicamente en finales abiertos. Esta misma relatividad constante que rige el principio de verdad estética wildeano es igualmente palpable en las composiciones dramáticas que nos ocupan aquí. Wilde, independientemente de sus declaraciones a posteriori reivindicando la absoluta autoría de sus comedias, anula el sentido de composición única relativizando el concepto de unicidad a favor de uno de mayor amplitud, que podríamos denominar con Genette⁴ intertextualidad. El autor se disuelve en favor de la obra que es señal de dinamismo por su capacidad por resumir y servir de punto de partida para composiciones posteriores.

En último lugar, un apunte anotado ya más arriba. La fórmula dialógica actúa en tanto que caparazón para el dramaturgo. Wilde no expresa personalmente ninguna opinión. El dialogo le permite transmitir indirectamente sus argumentos en la medida en que el proceso de simulación rige la actividad comunicativa. En tanto que conversación entre dos personajes independientes, ficticios, el diálogo mantiene su autonomía

² *The Critic As Artist*. Part Two. P. 859.

³ Walter Pater. *Platon and Platonism*. London. Macmillan. 1895. P. 177. Citado por Anne Varty. *A Preface To Oscar Wilde*. London, New York. Longman. 1998.

⁴ G. Genette. *Palimpsestes*. Paris. Seuil. 1982. P. 37.

literaria, sin servir de referente único al autor, pues la disertación monológica en clave de ensayo es anulada en favor de la ficción literaria. Como afirma Stokes, “it is a mask that confesses intentions as yet unrealised”⁵.

4.2. EL SENTIDO DE LA CRÍTICA. PRESENCIAS DE BAUDELAIRE.

Tras discutir brevemente sobre el género autobiográfico en literatura, haciendo especial mención en los autores novelísticos franceses del siglo XVIII y XIX -más tarde veremos que la alusión al género no es casual-, el debate se encauza hacia la labor del crítico de arte en la sociedad contemporánea, sus límites y funciones, su necesidad y su valor para con el público y el artista mismo, señalando el papel esencial jugado por tal figura durante los periodos helenísticos de mayor esplendor creativo. Una vez realizado este recorrido a través de la Grecia clásica, Gilbert llega a su primera conclusión, que será repetida íntegramente a lo largo de todo el ensayo, siendo las únicas modificaciones aquellas referentes a las implicaciones que de ella se desprenden. Así, tras señalar que los griegos fueron básicamente un pueblo de críticos de arte, Gilbert afirma que la pretendida superioridad artística de la actividad creativa sobre la crítica es puramente ilusoria, pues “without the critical faculty, there is no artistic creation at all, worthy of the name”⁶. Efectivamente, Gilbert llega a esta conclusión a partir del hecho que todo arte es omisión deliberada y consciente de ciertos aspectos, exigiendo con ello un proceso sutil pero riguroso de selección que conduce a la creación estricta. El artista debe, por medio de su interpretación de lo real, *elegir*, y en este sentido tanto la actividad creativa como la artística son dos procesos selectivos de los elementos que conforman la vida encauzados hacia la representación mediatizada por el yo. Con esta aserción Gilbert resuelve la paradoja estética propia del romanticismo y de otras épocas de esplendor del yo creativo, dando fin al mito del creador inconsciente, desconocedor

⁵ John Stokes. *Oscar Wilde. Op. Cit.* P. 23.

⁶ *CAA.* Part One. P. 832.

de su propia sabiduría y simple médium de una voz o bien divina o bien interna. “All fine imaginative work is self-conscious and deliberate. No poet sings because he must sing. At least, no great poet does. A great poet sings because he chooses to sing”. Gilbert entiende la inconsciencia como un *deber* que aniquila la voluntad del poeta. La obra de arte sin embargo ha de surgir precisamente de esa voluntad creadora que es el reflejo más directo del querer del artista. Evidentemente la postura wildeana no es nueva. Baudelaire, en *L'Art Romantique*, describía ya el proceso inspirador comparándolo con una “mecánica celestial”, regular, automatizada, surgida del trabajo constante –“l’inspiration est décidément la soeur du travail journalier”-, y más aún, degradando su sentido mítico romántico a una necesidad fisiológica que pudiera ser provocada por el poeta –“L’inspiration obéit, comme la faim, comme la digestion, comme le sommeil” (*Du Travail Journalier et de l’Inspiration*)⁷. El artista no es ya la víctima sino el gran Hacedor. La obra de arte, lejos de suponer un estado de desposesión personal, ha de surgir precisamente de esa voluntad creadora que es el reflejo más directo del querer del artista. La mediatización sobrenatural del romanticismo que no es sino la expresión recobrada del renacentismo y del mito platónico del *Ión*, expresa la singularidad rechazada bajo el yugo de la obligatoriedad. La *manía* clásica no es ya el símbolo de la inspiración eterna, a la que se accede por medio del abandono del individuo a la no-razón, sino todo lo contrario. Para Wilde, la posesión divina desvincula al sujeto de la creación ya que toda creación ha de ser expresión selectiva del yo poético posibilitada por el ejercicio del espíritu crítico. Gilbert reivindica con estos argumentos el artificio -entendido éste estrictamente en su sentido más clásico de *tekné*, de producto resultante del humano- frente a la inspiración que se quiere natural, involuntaria o fruto del momento histórico, concluyendo que “there is no fine art without self-consciousness and self-consciousness and the critical spirit are one”.

⁷ Las referencias a los textos de Baudelaire pertenecen a la edición digital de *Curiosités Esthétiques; L'art Romantique et autres oeuvres critiques* facilitada por el servidor de la Bibliothèque Nationale de France, /www.gallica.bnf.fr/. Dado que el documento electrónico carece de página, la cita precederá el título del capítulo.

La superioridad de la crítica frente a la creación se demuestra además por el modelado que proporciona a la materia que le sirve de base. Con este argumento Gilbert se aproxima al principio que rige toda nuestra interpretación de las comedias de Wilde. Gilbert entiende que todo arte desprovisto de sentido crítico no es sino simple repetición. Por lo contrario la crítica, con la subjetividad que en ella hay implícita, presenta siempre los rasgos de la innovación. De ahí la evolución de las diferentes escuelas. La crítica implica siempre el yo del autor y por ende, la transformación personal que es, propiamente, única de la persona y por lo tanto nueva y diferente. El instinto creador en cambio, en tanto que instinto, simboliza la homogeneidad de lo humano, lo plural, lo natural, y en consecuencia lo vulgar. Aquello que carece de individualidad no hace sino repetir lo anterior, condenando la obra de arte a la identidad de formas.

El refuerzo al subjetivismo promulgado por Wilde al reivindicar la inserción del autor en la crítica artística, aunque aparentemente parezca una afirmación pleonásmica, no es tal. Como bien señala Anne Varty⁸, el primer título que dió Wilde a sus diálogos para su publicación en *The Nineteenth Century* era “The true function and value of criticism : with some remarks on the Importance of doing nothing”. Con este título Wilde aludía y respondía a los preceptos establecidos por Mathew Arnold en su ensayo “The function of criticism at the Present Time”, de 1865, que afirmaba que la labor del crítico consistía en “to see the object as it really is”⁹. En contraposición con la tesis de Arnold, Wilde abogaba por la transmisión de la subjetividad del crítico antes que por la pretendida objetividad del objeto, declarando que “the primary aim of the critic is to see the object as in itself it really is not”¹⁰. Tal postura no era nueva: Baudelaire a través de numerosos ensayos había apostado ya por argumentos similares al reivindicar una crítica parcial y apasionada que suscitara la emergencia del sujeto frente al objeto criticado. Wilde exigía y privilegiaba la necesidad del individualismo como fuente de

⁸ Anne Varty. *Op. Cit.* P.56.

⁹ Mathew Arnold. *Complete Prose Works*. Ed. R.H. Super. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1962, III, P.258.

¹⁰ *CAA*. Part One. P. 840.

conocimiento del exterior. Como la gran mayoría de axiomas estéticos wildeanos, sus palabras rezuman la influencia teórica de Pater. Antes que Wilde, el filósofo ya había destacado la esencia de la crítica en tanto que percepción subjetiva del objeto crítico, estableciendo la impresión personal como fuente de verdad: “to see the object as in itself really is” has been justly said to be the aim of all true criticism whatever; and in aesthetic criticism, the first step towards seeing one’s object as it really is, is to know one’s own impression as it really is, to discriminate it, to realise it distinctly”¹¹; y Baudelaire, en su *Salon de 1846*, decía “Pour être juste, c’est-à-dire pour avoir sa raison d’être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c’est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d’horizons” (*A Quoi bon la Critique ?*). El argumento es innovador por cuanto de subversión romántica hay en él. Se rechaza de pleno el principio de objetividad. El objeto ha de ser contemplado desde la perspectiva personal, sin ánimo de indagar en su objetividad, que por otro lado deducimos es inexistente pues ésta sería sinónimo de su no presencia para el sujeto. Ésta es el único modo de crítica acertado pues el objeto fue creado en vistas a sugerir determinada sensación y emoción en el espectador. Por consiguiente, su existencia no es tal sin el efecto que produce. De ahí que todo análisis que no contemple su repercusión, su perlocutividad -en términos pragmáticos de actos de habla-, no sería sino parcial y deformante. Baudelaire así lo afirma y exige un espíritu crítico escindido entre la manifestación personal del autor y la repercusión de su obra en el receptor, y en este sentido escoge el soneto o la elegía como vehículos idóneos de transmisión:

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n’a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament; mais, -un beau tableau étant la nature réfléchie par un artiste, -celle qui sera ce tableau refléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d’un tableau pourra être un sonnet ou une élégie. (*A quoi bon la Critique?*).

¹¹ Walter Pater. *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Ed. D. L. Hill. Berkeley. University of California Press. 1980. Citado por A. Varty. *Op. Cit.* P. 62.

Shaw pondrá en práctica durante la última década del siglo una crítica articulada en los mismos parámetros estéticos¹². El debate que surge entonces para todos estos autores reside en la legitimidad de la impresión personal como definitoria del objeto. Wilde no responde claramente a esta cuestión, pero deducimos a partir de toda su teoría que la impresión personal, en tanto que producida por el objeto es absolutamente legítima al ser ella misma personal, esto es, producto de la persona. En este sentido su legitimidad es total. Pues no se trata tanto de establecer denominadores comunes entre todos aquellos que perciban el objeto, y en función de un parecido entre todas las impresiones, deducir un núcleo legítimo sino reivindicar cada una de ellas como verdadera, pues como dice el autor en un fragmento¹³, cada una de esas formas representa una tendencia más hacia la Unicidad del arte. Más adelante pregunta Gilbert, “For what is truth?”, y responde Cyril, “In matters of religion, it is simply the opinion that has survived. In matters of science, it is the ultimate sensation. In matters of art, it is one’s last mood”¹⁴. Esa personalización de la verdad, su residir en cada uno, es su mejor aval. Antes que imponer sobre las personas un concepto generalizado y externo a ellas de la verdad, la percepción individual reina sobre el resto.

¹² En tanto que crítico dramático y musical, Shaw rechaza toda crítica articulada en torno al prisma de objetividad, encadenando así sus escritos teóricos con las tesis avanzadas a través de sus piezas. En este sentido, afirma optar por el realismo escandinavo preferentemente al realismo francés de final de siglo, principalmente como resultado de su deseo, que se estructurará indudablemente a partir de un sistema intelectual, y no a la inversa: “in dealing with the drama, I find that the forces which tend to make the theatre a more satisfactory resort for me are rallied for the moment, not round the so-called French realists, whom I should call simply anti-obscurantists, but around the Scandinavian realists; and accordingly I mount their platform, exhort England to carry their cause on to a glorious victory, and endeavor to surround their opponents with a subtle atmosphere of absurdity...Never in my life have I penned an impartial criticism; and I hope I never may. As long as I have a want, I am necessarily partial to the fulfilment of that want, with a view to which I must strive with all my wit to infect everyone else with it”. (*Music in London*, II, 129). Citado por Martin Meisel. *Shaw and the Nineteenth-Century Theatre*. Princeton, New Jersey. Princeton University Press. London. London University Press. 1963. P. 65.

¹³ “So the critic reproduces the work that he criticises in a mode that is never imitative, and part of whose charm may really consist in the rejection of resemblance, and shows us in this way not merely the meaning but also the mystery of beauty and, by transforming each art into literature, solves once for all the problem of art’s unity”. *CAA*. Part One. P. 844.

¹⁴ *CAA*. Part Two. P. 860.

4.3. ESTILO Y ORIGINALIDAD.

De lo anterior se desprende que la propuesta personal del artista, su individualidad, lo que se ha denominado el “estilo”, es aquello que da sentido a la forma bruta proporcionándole la unidad que requiere la obra de arte. En este sentido, la influencia del simbolismo francés es más que evidente. En su artículo *Variété* Paul Valéry reflexiona sobre la creación poética y subraya el proceso por el que el poeta metamorfosea la idea en su formato bruto por medio de su estilo. Dice,

Toutes les choses précieuses qui se trouvent dans la terre, l’or, les diamants, les pierres qui seront taillées, s’y trouvent disséminés, semés, avarement cachés dans une quantité de roche ou de sable, où le hasard les fait parfois découvrir. Ces richesses ne seraient rien sans le travail humain qui les retire de la nuit massive où elles dormaient, qui les assemble, les modifie et les organise en parures. Ces parcelles de métal engagées dans une matière informe, ces cristaux de figure bizarre doivent prendre tout leur éclat par le labeur intelligent. C’est un labeur de cette espèce qu’accomplit le véritable poète. On sent bien devant un beau poème qu’il y a peu de chances pour qu’un homme, aussi bien doué qu’on le voudra, ait pu improviser sans retours, sans autre fatigue que celle d’écrire ou de dicter, un système suivi et complet d’heureuses trouvailles¹⁵.

Wilde recoge el argumento simbolista trasponiéndolo en términos de acción y descripción, paralelos a creación primera y crítica, reivindicando la superioridad de la segunda. Gilbert, su personaje, entiende el estilo y la unidad como emanaciones únicas del sujeto creador, llegando así al punto central de la reflexión. Pues la recreación requiere un esfuerzo mayor que la creación primera, de igual modo que la acción es más sencilla que la descripción de la misma. “It is very much more difficult to talk about a thing than to do it (...) Anybody can make history. Only a great man can write it.” Wilde desestima con estas palabras la relevancia típica de la acción como superior al relato de la misma, conviniendo que la acción, manifiestamente perteneciente al ámbito de lo real, es inferior a la creación ficticia, propia de la imaginación –argumentos todos

¹⁵ Paul Valéry. *Variété*. In *Oeuvres*. Paris. Gallimard. Coll. “La Pléiade”. 1957. t.1., P.1335.

ellos extraídos de sus lecturas de Baudelaire. De la misma manera que el irlandés, Baudelaire consideraba más verdadera (*vrai*) la novela que la historia misma (*Du Portrait*), y afinaba su argumento refiriéndose al retratista y al pintor de paisajes, cuya técnica debía surgir del recuerdo y de la impresión y no de la observación, pues “quand un véritable artiste en est venu à l’exécution définitive de son oeuvre, le modèle lui serait plutôt un embarras qu’un secours” (*L’Art Mnémonique*). Para ambos autores, sólo los espíritus simples, carentes de toda facultad imaginativa, se limitan a la acción como símbolo de verdad. Sus márgenes siempre supondrán límites para el creador, pues su único modo de existencia es el de los sentidos, que no son sino fronteras infranqueables que nos recuerdan nuestras propias carencias terrenas. Gilbert, recordando la célebre frase de Hölderlin¹⁶, afirma que “when man acts he is a puppet. When he describes he is a poet. The whole secret lies in that”. El determinismo de la acción es evidente. Wilde así lo entiende y compara la acción con el universo animal, carente de toda posibilidad de ficción. “There is no mode of action, no form of emotion, that we do not share with the lower animals. It is only by language that we rise above them, or above each other - by language, which is the parent, and not the child, of thought”¹⁷. El lenguaje, en tanto que medio productor del pensamiento, permite al hombre escapar a su condición original permitiéndole el acceso a lo espiritual. Pero además la acción es inferior a su creación literaria ya que ésta se registra dentro de la existencia finita. La acción es hecho realizado y en consecuencia condenada a su identidad consigo misma y a un momento determinado del tiempo. La acción es muerte pues es estática. El relato de la acción, cualquiera que sea su modo de representación, es

¹⁶ “El hombre es un Dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona”. Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe. Herausgegeben von Friedrich Beissner, Stuttgart, J.G. Cotta’sche Buchhandlung Nachfolger, 1944. Vol. III, P. 10. in Rafael Argullol. *El Héroe y el Único. El Espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid. Taurus. 1982. P. 17.

¹⁷ Con esta afirmación Wilde entronca con el binomio cartesiano *res-cogitans / res-extensa*, aunque sin llegar más que a desarrollarlo de manera superficial y siempre en relación con su principio poético. Sin pretender aplicar un sentido teleológico-filosófico a sus palabras, Wilde aborda de una manera un tanto simplista, cuestiones relativas a la antropología filosófica procedentes en gran medida de sus lecturas de Baudelaire. Frente al naturalismo cósmico clásico que enmarcaba al hombre dentro de lo natural, Wilde desarrolla en su estética las formas de pensamiento propias de los Modernos del XVII destacando un sentido antropológico culturalista y distinguiendo lo orgánico, como puramente natural, frente a lo cultural, que es esparcimiento espiritual. Bajo esta perspectiva, arte y lenguaje son interpretados en tanto que símbolos del espíritu que permiten la trascendencia humana de aquello que lo limita por naturaleza.

siempre dinámico y en el *cambio* que inspira la crítica estriba según Wilde la verdadera posibilidad de vida.

Si la acción es en su esencia estática, la descripción de la misma por su parte es ante todo fuente de vida. De esto se deduce que la crítica es, como afirma Gilbert, “un arte creador e independiente” en su sentido más elevado. Gilbert lo desarrolla con las siguientes palabras :

The critic occupies the same relation to the work of art that he criticises as the artist does to the visible world of form and colour, or the unseen world of passion and of thought. He does not even require for the perfection of his art the finest materials. Anything will serve his purpose. And just as out of the sordid and sentimental amours of the silly wife of a small country doctor in the squalid village of Yonville-l'Abbaye near Rouen, Gustave Flaubert was able to create a classic and make a masterpiece of style, (...) the true critic can, if it is his pleasure so to direct or waste his faculty of contemplation, produce work that will be flawless in beauty and instinct with intellectual subtlety. (...) To an artist so creative as the critic what does subject-matter signify? No more and no less than it does to the novelist and the painter. Like them he can find motives everywhere. Treatment is the test. There is nothing that has not in it suggestion or challenge.¹⁸

“Treatment is the test”. En la manera de tratar los diferentes temas reside el secreto del éxito. El crítico artista se halla en la misma situación que el pintor, el poeta o el escultor ya que su función reside en interpretar lo real bajo un prisma diferente e innovador. La sentenciosa afirmación del irlandés recuerda a uno de sus grandes modelos literarios franceses, Gustave Flaubert, que en una conocida carta a Louise Colet definía el estilo como un proceso de visualización, “une manière absolue de voir les choses”. Y de igual manera, avanzando ya la tesis de Wilde, Baudelaire entendía el estilo, a partir de su análisis de la técnica de Ingres, como “une poésie étrangère, empruntée généralement au passé” (*Le Portrait*). Luego aunque la obra de arte ya halla sido creada por manos ajenas, él la somete a una nueva creación personal,

¹⁸ CAA. Part One. Pp. 838-839.

convirtiéndola en un simple punto de partida para otra obra posterior. La génesis de la obra crítica se basará por lo tanto siempre en temas anteriores sin que por ello desmerezca su valor. De hecho este tipo de creación es siempre superior a la creación de por sí nueva, primera, ya que el artista trata mitos, leyendas y viejas historias que otros ya han “depurado” para él, alcanzando de este modo “the purest form of personal impression”. Este es el principio que según Wilde rige la creación dramática en Shakespeare y Homero : “No doubt Homer had old ballads and stories to deal with, as Shakespeare had chronicles and plays and novels from which to work, but they were merely his rough material. He took them and shaped them into song. They become his, because he made them lovely”.¹⁹

Este mismo principio es el que rige la creación dramática Wildeana. Neil Sammells identifica el procedimiento compositivo wildeano con el sentido de originalidad propia de la tradición literaria oral, afirmando que “originality in an oral culture consists not in inventing an absolutely new story but in stitching together the familiar in a manner suitable to a certain audience, or by introducing new elements into an old story. The persistent charge of plagiarism seems oxymoronic in an oral culture”²⁰. Sammells fundamenta toda su percepción de la obra de Wilde sobre el valor del estilo como principio creador. Partiendo de esta premisa y basándose en la inconsistencia entre los presupuestos teóricos enunciados en sus ensayos y sus producciones literarias de ficción, el crítico niega el sentido del Arte como categoría estética dominante en la obra de Wilde en favor de la de *estilo*²¹, entendida como la interrelación necesaria con otras producciones -independientemente de su naturaleza- que todo autor proyecta en su producción artística, y de la que se extrae una obra única pulida y refinada. Wilde mismo lo afirmaba en *The Decay Of Lying* afirmando que “it is

¹⁹ CAA. Part One. P. 832.

²⁰ Neil Sammells. *Wilde Style. The Plays and Prose of Oscar Wilde*. Harlow. Longman. 2000. P. 15.

²¹ Neil Sammells afirma que “although they have always been seen as proclaiming the supremacy of Art, Wilde’s dominant category is, in fact, Style”. *Op. Cit.* P.28. El crítico confirma su hipótesis apoyándose en los propios argumentos de Wilde. Éste último articula los axiomas de base de su teorización artística en la preponderancia del estilo. Así, en *The Decay of Lying* sostiene que “truth is entirely and absolutely a matter of style”, y, en otro momento, en boca de Gilbert, Wilde afirma en *The Critic As Artist*, “there is no art where there is no style”.

style that makes us believe in a thing- nothing but style”²². La existencia reside en su estilización. En este sentido, dice, “In a fashion that might be recognized as characteristically postmodern, Wilde “samples” his pre-texts and refuses the distinction between high and low culture. Recognizing the equivalence of all objects, he was prepared to praise a buttonhole or a teacup in much the same terms as he would a sculpture or a painting”²³. Las propias declaraciones de Wilde reflejadas en una conversación con el gran actor francés Coquelin a propósito de una de sus primeras obras, reflejan con exactitud la dependencia en el estilo . A la pregunta de éste último sobre la trama de *The Duchess of Padua*, Wilde respondió :

Mon drame ? du style seulement. Hugo et Shakespeare ont partagé tous les sujets : il est impossible d’être original, même dans le pêché : ainsi il n’y a pas d’émotions, seulement des adjectifs extraordinaires. La fin est assez tragique, mon héros au moment de son triomphe fait un épigramme qui manque tout à fait d’effet, alors on le condamne à être académicien avec discours forcés.²⁴

Frente a la originalidad, Wilde opone el tratamiento. Como venimos viendo hasta ahora y analizaremos más adelante detalladamente en relación con las obras francesas, el genio creativo según Wilde no reside tanto en la capacidad de invención como en la de adaptación de temas y sujetos bien conocidos por la audiencia, y en su atractiva reformulación en un contexto nuevo. Así el crítico se erige en tanto que artista supremo, superior al original creador, pues vuelve a actualizar la producción ajena utilizándola como material de base para su propia imaginación, convirtiendo la creación artística en un perpetuo devenir de nuevas formas. Es importante señalar que este proceso no implica la imitación o la copia como método compositivo. Más que imitar o copiar, el acto de creación artística es un *proceso de reconocimiento personal a través de lo ajeno*. “It is only the unimaginative who ever invents. The true artist is known by the use of what he annexes, and he annexes everything” dice Gilbert en uno de sus momentos más brillantes. Durante una entrevista realizada tras su estreno en Francia de

²² DOL. P. 796.

²³ Neil Sammells. *Op. Cit.* P.15.

²⁴ Citado por Richard Ellmann. *Oscar Wilde*. London. Hamilton. 1987. Pp. 213-214.

An Ideal Husband, se preguntó al dramaturgo a propósito de la influencia de otros autores en su obra. Wilde únicamente citó la influencia de Keats, Pater y Flaubert, subrayando el matiz de autoreconocimiento en sus obras : “before I came across them I had already gone more than half-way to meet them. Style must be in one’s soul before one can recognize it in others”.²⁵

De lo anterior se deduce que la crítica no tiene por función aquella más extendida entre la sociedad en general, que es la de estudiar su objeto de análisis de manera objetiva, tal y como el objeto existe en la realidad. Al contrario, tal y como ya hemos explicado más arriba, la crítica debe *interpretar* la obra de arte, y en ese proceso interpretativo debe revelarse la sombra del intérprete. “L’imagination fait le paysage” dice Baudelaire, igual que el crítico construye el objeto, pues “si tel assemblage d’arbres, de montagnes, d’eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n’est pas par lui même, mais par moi, par ma grâce propre, par l’idée ou le sentiment que j’y attache” (*Le Paysage*). Este es el procedimiento subversivo presente en las comedias wildeanas. Su personalidad aparece al trasluz de ecos pasados, reinventados bajo una nueva mirada que más que descubrir el secreto de la obra, se descubre a sí mismo. Durante la entrevista citada anteriormente, Wilde fue acusado de poner en escena personajes idénticos en su habla a la propia figura del dramaturgo. Su respuesta evidenció su comprensión de la obra de arte como ejercicio de descubrimiento y revelación personal : “in the case of a dramatist also an artist it is impossible not to feel that the work of art, must be dominated by the artist. Every play of Shakespeare is dominated by Shakespeare. Ibsen and Dumas dominate their works. My works are dominated by myself”²⁶. De ahí que podamos afirmar en consecuencia que las modificaciones que Wilde inserta en situaciones, personajes o parlamentos pertenecientes a otras obras, son el reflejo más íntimo de sí mismo, y por lo tanto se

²⁵ “Mr. Oscar Wilde on Mr. Oscar Wilde”. in *More Letters of Oscar Wilde*. Ed. Rupert Hart-Davis. London. John Murray. 1985. P. 195. Nos referiremos a las dos ediciones consultadas de las cartas de Oscar Wilde a partir de las abreviaturas siguientes: Hart-Davis, Rupert (Ed.) *Letters of Oscar Wilde*. London. Hart-Davis. 1962: *Letters*; Hart Davis, Rupert (Ed.), *More Letters of Oscar Wilde*. London. Murray. 1985: *More Letters*.

²⁶ *Ibidem*. P.194.

enmarcan dentro de su propia aprensión de lo real, “for the highest criticism deals with art not as expressive but as impressive purely”, afirmación muy similar al argumento baudelairiano que reivindica la “pasión” del crítico en su interpretación y análisis del objeto, pues “le critique doit accomplir son désir avec passion; car pour être critique on n’est pas moins homme, et la passion reproche les tempéraments analogues et soulève la raison à des hauteurs analogues” (*A quoi bon la Critique?*).

Las ideas se encadenan las unas con las otras y antes de cerrar su exposición, Gilbert insiste en resaltar la relación dialógica existente entre el crítico-artista y el espectador. Estas dos figuras se confunden ya que el crítico es ante todo emisor y receptor artístico. El valor de la obra de arte reside menos en el objeto puro como en su interpretación por el espectador²⁷. Wilde parece confundir aquí el juicio estético y el juicio personal, pero en realidad lo que hace es jerarquizarlos, subordinando el primero al segundo. Dado que la interpretación de la obra reside menos en ella que en uno mismo, su belleza no es más que significado personal pues “beauty has as many meanings as man has moods”²⁸. La influencia de Baudelaire en esta afirmación es más que evidente. De hecho el dramaturgo no hace sino modificar el argumento del poeta francés basado en la construcción doble de la belleza, escindida entre componentes cambiantes y componentes eternos, entre lo particular y lo universal, aunque siempre a partir del prisma del espectador:

Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d’éternel et quelque chose de transitoire, d’absolu et de particulier. La beauté absolue et

²⁷ Luis Antonio de Villena, en una de las biografías críticas redactada de la manera más wildeana por cuanto el crítico revela más su *yo* que el objeto de análisis, retrata una anécdota sugerente de lo aquí expuesto. Cuenta de Villena que Wilde, durante el periodo que mantuvo su amistad con el pintor norteamericano James Abott McNeill Whistler, asistió a una exposición de sus obras junto al crítico de arte del *Times*, Humphry Ward. Al expresar el crítico su opinión sobre la calidad artística de las pinturas, Whistler se acercó diciéndole: “mi querido amigo, no debería usted nunca decir este cuadro es bueno o aquél es malo. Bueno y malo no son términos para ser empleados por usted. Pero puede decir “éste me gusta” o “aquél no me gusta”, y estará en su derecho. Ahora venga y tomará un whisky: estoy seguro de que eso le agradará”. Wilde, tras oír las palabras del pintor, le dijo: “me gustaría haberlo dicho yo”, a lo que el pintor respondió, casi proféticamente, “ya lo dirá Oscar, ya lo dirá”. In Luis Antonio de Villena, *Oscar Wilde (Biografía)*. Madrid. Biblioteca Nueva. 1999. Pp. 52-53.

²⁸ CAA. *Part One*. P. 842.

éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté (*De l'Héroïsme de la Vie Moderne*).

La obra artística, tanto como su valor, existe pues gracias al espectador que la reconoce como tal, al mismo tiempo que se descubre en ella. Sus últimas consideraciones en esta primera parte del diálogo giran en torno al riesgo mimético que corre el crítico-artista. Si bien reconoce las indudables conexiones entre el original y la nueva obra, éstas no son sino equivalentes a aquéllas existentes entre el artista decorativo y la pura naturaleza, reforzando una vez más la analogía entre la labor compositiva del crítico y la del artista primero :

Some resemblance, no doubt, the creative work of the critic will have to the work that has stirred him to creation, but it will be such resemblance as exists not between nature and the mirror that the painter of landscape or figure may be supposed to hold up to her, but between nature and the work of the decorative artist²⁹

Observemos que si por un lado, el argumento anterior no hace más que reformular lo expuesto ya más arriba por cuanto concierne la expresión antirealista del creador en su obra sino puramente impresiva, por otro Wilde da una vuelta de tuerca más a su filosofía de composición trascendiendo la degradación que desde el platonismo se asocia al concepto de mimesis. Frente a esta posibilidad, Wilde, no sin indiscutible originalidad, defiende la interrelación entre las diferentes artes en pro de la salvaguarda de la Unidad Artística : ciertamente se darán similitudes entre la obra de la que se extrae la crítica y la crítica misma , pero éstas serán la expresión de lo Bello reintegrado en un concepto universalizante y totalizador de reminiscencias claramente clásicas :

So the critic reproduces the work that he criticises in a mode that is never imitative, and part of whose charm really consist in the rejection of resemblance, and shows us in this way

²⁹ CAA. *Part One*. P. 843.

not merely the meaning but also the mystery of beauty, and by transforming each art into literature, solves once for all the problem of art's unity.³⁰

Con esta defensa de la Unidad del Arte Gilbert concluye su exposición sobre la superioridad de la crítica frente a la creación original. La segunda parte del diálogo, subtitulada “With some remarks upon the importance of discussing everything” trata cuestiones relativas al metafísica del arte y su sentido estético, sirviendo de continuación teórica a las palabras con que se cierra lo estudiado hasta ahora. Nosotros concluimos también aquí el rastreo teórico precedente relativo a la postura estética wildeana frente a la creación literaria. La extensión del análisis se justifica por su explicitación del proceso gestativo de las comedias -aunque tal no sea sino teórico, pues Wilde, como veremos a continuación, negó siempre toda influencia de otros autores-. Podríamos resumir sus postulados estéticos a modo de conclusión en la paradójica afirmación siguiente realizada por el propio dramaturgo :

The originality, I mean, which we ask from the artist, is originality of treatment, not of subject. It is only the unimaginative who ever invents. The true artist is known by the use he makes of what he annexes, and he annexes everything.³¹

³⁰ CAA. *Part One*. P. 844.

³¹ Oscar Wilde, in *Dramatic Review*, Vol.1, n°. 17 (30 Mayo 1885), P.278. Holbrook Jackson entiende el arte de Wilde en términos muy similares : “he mixed pure wine, as it were, and created a new complex beverage, not perhaps for quaffing, but rather a liqueur, with piquant and original flavour which still acknowledged the flavours of its constituents”. *The Eighteen Nineties*. London. 1913. P.104. in E. H. Mikhail. “The French Influences on Oscar Wilde’s Comedies”. *Op. Cit.* 221.

CAPÍTULO 5: *RECORRIDOS BIOGRÁFICOS FRANCÓFILOS.*

5. RECORRIDOS BIOGRÁFICOS FRANCÓFILOS

Hemos de señalar, sirviendo así de preámbulo a todo este capítulo, que la relación de Oscar Wilde con los escenarios franceses es tanto más palpable cuanto más se analiza su biografía. En este sentido nos parece obligado detenernos en un primer momento en el estudio de las estrechas y sucesivas vinculaciones personales mantenidas por el autor y el país vecino con el fin de justificar, mediante la aportación de datos biográficos precisos, la indudable absorción cultural francesa que se refleja en la totalidad de su obra¹.

La cronología parisina wildeana puede resumirse en tres etapas claramente diferenciadas tanto en el tiempo como en la personalidad del propio Wilde. Esta clasificación temporal responde a nuestros propios intereses y más que pretender establecer una biografía rigurosa del autor, trata de esquematizar someramente la evolución de su producción literaria en relación con sus estancias en Francia atendiendo puntualmente a aquellas consideraciones y comentarios personales del autor que pudieran ser reveladoras de su metodología compositiva y de las fuentes originarias de sus dramas. Además, esta división tiene el interés añadido de poder referirnos a cada uno de estos tres momentos sin estar obligados a realizar un recorrido biográfico general, deteniéndonos en aspectos de su vida que desorientarían al lector del significado de este capítulo. Tal propósito no concierne a un trabajo de estas características si bien pensamos llevarlo a cabo en un análisis posterior de mayor

¹ En cuanto a las biografías manejadas para tal fin, nos hemos servido principalmente de la establecida por Richard Ellman (*Oscar Wilde*. London. Hamilton. 1987) por ser sin duda la más completa y precisa. Igualmente, nos hemos valido, entre otros libros de referencia crítica y no únicamente biográficos, de *Oscar Wilde*, de Louis Kronenberg (Boston. Little, Brown. 1976), Peter Funke, *Oscar Wilde*. Madrid. Alianza. 1972. Sheridan Morley, *Oscar Wilde*. London. Weidenfield & Nicholson. 1976., A. Delmar, *Vida de Oscar Wilde. El famoso y el desconocido*. Madrid. Libertarias/ Prodhfi. 1993 Luis Antonio De Villena, *Oscar Wilde*. Madrid. Biblioteca Nueva. 1999, y *Wilde Total*. Barcelona. Planeta. 2001, Frank Harris, *Vida y Confesiones de Oscar Wilde*. Madrid. Biblioteca Nueva. 1999., *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, editado por Peter Raby. Cambridge. CUP.1997, John Stokes, *Oscar Wilde*. Harlow. Longman/British Council. 1978, y André Gide, *Oscar Wilde*. Barcelona. Lumen. 1999, y Robert Merle, *Oscar Wilde*. Paris. Librairie Académique Perrin. 1984.

envergadura. Así pues, distinguimos tres periodos de Wilde en la capital francesa : i) a su vuelta de Estados Unidos, en 1883 ; ii) a finales de 1891; iii) en mayo de 1897, tras salir de la cárcel de Reading y partir hacia Francia donde falleció en 1900. Nuestro estudio se dividirá en tres etapas. Esta tripartición tiene por objetivo argumentar y dar cuerpo a la hipótesis inicial de nuestro trabajo, que no es otra que la justificación de la impregnación de Wilde de las costumbres y convenciones teatrales francesas del siglo XIX, con especial atención a los usos de los géneros más populares.

5.1. PUNTOS DE PARTIDA: RETORNO DE ESTADOS UNIDOS.

Wilde, a finales de 1881, recibe la oferta de pronunciar una serie de conferencias en Estados Unidos durante un año centradas en el renacimiento estético inglés. Básicamente se trataba de exponer sus teorías sobre el esteticismo, adornadas por gestos y maneras propias del dandi, que causaba tanta hilaridad como éxito de público². Las razones por las que Wilde decidió aceptar la propuesta y emprender el viaje se resumen esencialmente en dos : fama y dinero. Tal invitación suponía la atractiva posibilidad tanto de darse a conocer entre escritores americanos de gran renombre -Longfellow y Whitman³ entre otros muchos-, como de seducir un público absolutamente nuevo

² De acuerdo con Lionel Lambourne, el promotor de sus conferencias fue Richard d'Oyly Carte, empresario afín a Gilbert y Sullivan, que preparó el viaje para dar a conocer a Wilde en la sociedad norteamericana -cuyo nombre no era del todo desconocido- con el fin de más tarde estrenar con éxito en Nueva York, *Patience*, una opereta satírica caricatural sobre la figura estereotipada del dandi. De hecho fue Colonel Morse quien le sugirió la idea del impacto visual estético provocado por su atuendo durante sus conferencias : "Wilde is slightly sensitive, but I don't think appalingly so...I told him he must not mind my using a little bunkum to push him in America" *Wilde Years*. P.31. Para un análisis pormenorizado del estado de la cuestión sobre la impresión que los Estados Unidos causaron en Wilde, y sus declaraciones al respecto, cf. De Villena (1999), P.59 yss. ; Ellman (1987). P.165 ; Morley *Op. Cit.*, P.41. ; Funke *Op. Cit.*, P.59. ss ; Kronenberg, *Op. Cit.* Pp.39-54.

³ La amistad entre los dos autores se desprende de una carta escrita por Wilde el 17 de enero de 1882 a la esposa de uno de los más prestigiosos abogados británicos del momento, George Lewis : En ella confirma la invitación realizada por Whitman y el éxito de sus conferencias : "My dear Lewis, Everything is going on brilliantly. I send you papers regularly. Of course they are full of lies, but you will not take them seriously. I go to see Walt Whitman, at his invitation, tomorrow.Tonight I lecture to 1500 people. Best

reforzando su mito personal iniciado ya unos años antes en su asalto a la conquista de Londres. Además, las conferencias le permitían subsanar una economía hipertrofiada por la vida londinense de promoción personal y derroche. Wilde se embarca en el *Arizona* el 24 de diciembre de 1881 rumbo a Nueva York : entre el día de su llegada, el 2 de enero de 1882 y el 27 de diciembre del mismo año, día en que se embarca en el *Bothnia* con destino a Liverpool, pronuncia un total de 140 conferencias. No nos es posible calcular la inmensa fortuna que consiguió reunir, según la crítica, en tan sólo 240 días⁴. Con todo podemos llegar a hacernos una idea a partir de sus propias palabras escritas en una carta a su amigo Forbes-Robertson durante su viaje, donde describe los lujos y placeres de los que disfrutó a lo largo de su estancia en América⁵, y con la última frase dirigida en una misiva a su amiga y actriz Mrs. Bernard Beere, afirmando el frenético y acelerado ritmo del éxito norteamericano : "...I have lectured, and raced, and been lionised, and adored, and assailed, and mocked at, and worshipped, but of course as usual quite triumphant"⁶. Las impresiones que America y los americanos dejaron en el espíritu de Wilde, reflejados en sus sarcásticas afirmaciones del tipo "When good americans die, they go to Paris ; when bad americans die, they stay in America"⁷ o "The English have really everything in common with the Americans except of course language"⁸, dejan constancia del sentimiento provinciano evocado por el país -los únicos americanos dignos de admiración por su indumentaria fueron a su parecer, los mineros de las montañas rocosas- y resultan proféticas respecto al desarrollo de sus proyectos futuros.

regards to Mr. Lewis and Mr. Burne-Jones. Truly yours, Oscar Wilde." in Rupert Hardt-Davis. *More Letters of Oscar Wilde*. London. Murray. 1985. P.41.

⁴ Vid. Richard Ellman para una lista detallada de todos los lugares donde Wilde dió una conferencia. *Oscar Wilde. Op. Cit.* Pp.180-182

⁵ "I Have two secretaries, one to write my autograph and answer the hundred letters that come begging for it. The other, whose hair is brown, to send locks of his own hair to the young ladies who write asking for mine ; he is rapidly becoming bald. Also a black servant, who is my slave - in a free country one cannot live without a slave- rather like a Christy Minstrel, except that he know no riddles. Also a carriage and a black tiger who is like a little monkey. I give sittings to artists, and generally behave as I have always behaved - dreadfully", in Sheridan Morley. *Op. Cit.* P.47.

⁶ *More Letters*. P.44.

⁷ Sheridan Morley. *Op. Cit.* P.47.

⁸ Louis Kronenberg. *Op. Cit.* P.54.

Wilde vuelve a Londres en enero de 1883 aunque su estancia allí duraría poco. Después de la novedad que supuso América, la capital británica no era sino sinónimo de sordidez y aburrimiento -James Labre califica su retorno a tierras inglesas como un *anti-climax*⁹, término que también utilizara Richard Ellmann para definir el contraste de sensaciones provocadas en Wilde entre el Nuevo y el Viejo Mundo. Por ello, teniendo en cuenta las innumerables ganancias que, a pesar de los sucesivos y desbordantes gastos del viaje, había supuesto el ciclo de conferencias norteamericanas, y el pago por adelantado de mil dólares realizado por Mary Anderson y Hamilton Griffin sobre su próxima obra, *The Duchess of Padua*, ya contratada, el dramaturgo proyecta instalarse en París con el dinero acumulado, y continuar trabajando como artista. A finales del mes de enero Wilde reside ya en la capital francesa. Se hospeda, tras unos días en el Hôtel Continental, en el Hôtel Voltaire, en la orilla izquierda del Sena, frente al Louvre, donde dedica su tiempo a la composición de su nuevo drama escénico y vital. Así, la elaboración de *The Duchess of Padua* es correlativa al florecimiento de ese nuevo Wilde, de una nueva imagen personal ornamentada por el gusto de lo francés, que tras dejar América e instalarse en París, acaba de nacer, o mejor dicho, de encontrarse consigo mismo¹⁰.

¿Cuáles son las razones que impulsaron a Wilde a trasladarse a París ? Un año antes, en una carta escrita a su amigo Archibald Fores, Wilde ya le había indicado su intención de residir durante un tiempo en Roma, Venecia o Atenas. ¿Por lo tanto, por qué París ? La respuesta nos parece evidente si atendemos a la evolución posterior de su biografía y de su dramaturgia. En primer lugar y como ya hemos avanzado, Wilde, a su vuelta de la gloriosa gira norteamericana se niega a resignarse a la sociedad londinense. Quedarse en Londres, tras el periplo americano, sería estancarse, o lo que es peor

⁹ James Laver. *Oscar Wilde*. London. Longman/British Council. 1954. P. 11.

¹⁰ Cuando vuelve America el dramaturgo proclama que el Wilde de antaño ha muerto. Aunque en realidad no se trata de muerte, y aquí quizá se hubiera impregnado de las ideas trascendentalistas norteamericanas de Whitman, sino de una búsqueda circular de uno mismo. No hay pues transformación sino meramente un avance perpetuo. Tanto es así que más tarde, en una de sus cartas escrita desde la cárcel, afirma "sé que no hay algo así como un cambio de vida : no se hace más que dar vueltas al círculo de la propia personalidad". *Letters*. P.88. De hecho, con respecto a los clásicos, siempre afirmó que más que descubrirlos, los reencontró dentro de sí.

todavía, retroceder en su ambición. Como afirma Richard Ellmann “After his flamboyant tour in America, with black valet and white manager, plush hotel rooms and sumptuous invitations to the wealthiest homes, this would have been anticlimactic”¹¹. El dramaturgo ha vuelto de America con innumerables experiencias e historias que contar por lo que necesita un nuevo público que se adapte a su nueva y flamante personalidad. Además, el propio *background* cultural del irlandés favorecía y anticipaba su orientación hacia Francia. Tanto el excelente dominio del idioma -cuenta Gide que sus conocimientos eran tan admirables que fingía “buscar” un poco las palabras con el fin de retardar su exposición y tener en vilo a sus interlocutores, además de afectarse voluntariamente con una suerte de acento británico que resultaba exótico en su pronunciación-, como la predisposición hacia los clásicos franceses que había vivido en su entorno familiar (su madre había traducido dos libros de poemas de Lamartine, algo que le había sido agradecido personalmente por el poeta) y su propia veneración personal hacia Balzac, Gautier, Flaubert o Baudelaire pronosticaban el giro francófilo que tomaría su vida y que regiría la totalidad de su obra dramática. Francia suponía por lo tanto el segundo periodo formativo de Wilde más importante tras su estancia en Oxford, que le permitiría refinar y depurar la estética ya entrevista antaño y conceptualizarla mediante el conocimiento de múltiples referentes de la misma. En este sentido no hemos de olvidar que justo después de que Wilde iniciara sus frecuentes visitas a Paris y se diera a conocer entre sus gentes, se publica la novela que serviría de libro de culto y declaración de principios del universo *décadent*. *A Rebours*, de Huysmanns supone la verbalización literaria del la estética derrotista decadente, tal y como medio siglo más tarde la entendería también Camus en su famoso ensayo *L’homme Révolté*¹². Este mismo esencialismo declarado en la novela es aquello que destaca Mario Praz al afirmar que “all the prose works of the Decadence, from Lorrain, de Gourmont, Wilde and D’Annunzio, are contained in embryo in *A Rebours*”¹³.

¹¹ Richard Ellmann. *Oscar Wilde. Op. Cit.* P. 202.

¹² Cf. “La Révolte des Dandys” in Albert Camus. *L’Homme Révolté*. Paris. Gallimard. 1951. Pp.70-78.

¹³ Mario Praz. *The Romantic Agony*. Oxford, New York. Oxford University Press. 1973. La tendencia en la obra de Wilde hacia el decadentismo propio del fin de siglo francés es patente en sus propias palabras dirigidas a Leo Maxse, editor del National Review. Según se desprende de la carta escrita por Wilde, éste último acusó al dramaturgo de haber escrito “slashing articles” atacando todo aquello referente al término

Además, hemos de precisar un aspecto esencial concerniente al ambiente cultural de la ciudad. Y es que París, en 1880, representa el tercer acto por conquistar en el escenario vital wildeano. Tras haberse “joué” en los escenarios británicos y americanos, después de Londres y de Nueva York, el gran y último reto por seducir es la capital francesa, máxima expresión del refinamiento intelectual y artístico, por lo que su conquista era de carácter obligado para alguien que se quería profesar la estética. Wilde llega a un París epicentro del sentimiento y del movimiento decadente, que todavía recuerda a Baudelaire, muerto dieciséis años antes, a través de sus poetas presentes -Verlaine, Nerval, Gautier, Huysmans, etc. Como afirma Louis Kronenberg, en París, Wilde “would find an unquestioned world of fashion and a society representing tradition and elegance ; there also was an unfettered bohemia untouched by puritanical hands ; and there above all were novelists, poets and painters he longed to meet”¹⁴. Todo este universo, mitad real, mitad producto de su imaginación, se puede resumir con las palabras de Luis Antonio de Villena : “triunfar en París, simbólicamente, lo era todo. París resultaba una festiva realidad (mucho más abierta y tolerante que Londres) y además el emblema de todo lo creativo, nuevo y moderno”¹⁵.

Nada más llegar a París, Wilde debe hacer de sí un espectáculo total. En este sentido parece seguir los preceptos de quien sería uno de sus más logrados personajes dramáticos posteriores, Lord Illingworth, que en *A Woman of No Importance* sentenciaba “To get into the best society , nowadays, one has either to feed people, amuse people, or shock people”. Sus actos corroboraron lo que serían sus palabras futuras.

Su llegada no fue en absoluto anónima, si hemos de creer a Gide, aunque la percepción que de él tenían los franceses distaba mucho de la imagen que él se

“fin-de-siècle”. Su respuesta fue la siguiente : “Dear Sir, I never write “slashing articles” : slash does not seem to me a quality of good prose. Still less would I feel inclined to write an article attacking all that is known by the term “Fin-de-siècle”. All that is known by that term I particularly admire and love. It is the fine flower of our civilisation : the only thing that keeps the world from the commonplace, the coarse, the barbarous”. In Rupert Hart-Davis. *More letters of Oscar Wilde. Op. Cit.* P.123.

¹⁴ Louis Kronenberg. *Op. Cit.* P. 54. .

¹⁵ Luis Antonio de Villena. *Wilde Total. Op. Cit.* P.187.

esforzaría por mostrar. Como cuenta el francés, nada más pisar la capital, “su nombre corrió de boca en boca : sobre él se contaban anécdotas absurdas : Wilde sólo era todavía alguien que fumaba cigarrillos con boquilla de oro y que se paseaba por las calles con una flor de girasol en la mano”¹⁶. En Francia, Wilde seguía manteniendo la imagen estereotipada previa a su visita a los Estados-Unidos, esto es, alguien que en palabras de Sheridan Morley “considered at most “diverting” : pleasant certainly, witty perhaps, but an essentially frivolous being who could be relied upon for the entertainment of an evening but little more, and whose charm had a habit of wearing thin on repeated encounters”.¹⁷ Su calidad literaria no era todavía reconocida de manera generalizada, y todavía Wilde no había encontrado un género -que más tarde sería el dramático- que le diera ni la fama, ni el dinero que necesitaba. Su estancia en París constituye por lo tanto un momento de replanteamiento de ciertos modelos actitudinales devenidos obsoletos en relación con sus próximos objetivos. Durante ese periodo de mimetización/transgresión de su nuevo entorno físico, destinado al triunfo entre los grandes, Wilde modificó su estética de acuerdo con la novedad que suponía Francia.

Su atuendo está en consonancia con el de cualquier francés de la época, aunque introduciendo ciertas variaciones. Entre sus prendas, Sherard describe como usuales el sombrero de seda y su levita, su “turquoise-topped ivory cane”, y con mucha menor frecuencia, la chaqueta con los puños de las mangas plegados sobre sí, y su abrigo de piel característico de su gira norteamericana. No sólo su ropa sino también su pelo fue objeto de variaciones . Pasó del largo cabello suelto al imperial estilo romano de trazos cortos copiado de bustos de la época. Las gráficas descripciones de Sherard nos permiten observar las constantes mimesis del dramaturgo con su nuevo entorno regido por su admiración hacia Balzac y su obra, que intenta imitar:

In the daytime, when he was at work, Oscar dressed in a white dressing-gown fashioned after the monkish cowl that Balzac used to wear at his writing table. At that time he was modelling himself on Balzac. Beside the dressing-gown, he had acquired an ivory cane

¹⁶ André Gide. *Op. Cit.* P.17.

¹⁷ Sheridan Morley. *Op. Cit.* P.50.

with a head of turquoises, which was a replica of the famous walking-stick which Honoré de Balzac used to carry when love had transformed the recluse into a fop. But he was not borrowing from the master these foibles of toilette alone. I think that at that time he was striving in earnest to school himself into labour and production. He was stated with social success, and had fixed a high ambition to carve out for himself a great place in English Letters. He had inspired himself with that passage in *La Cousine Bette* in which Balzac declares that constant labour is the law of art as it is the law of life, and points to the fact that all great artists have been unresting workers.¹⁸

Vemos bien que Wilde se disfraza en París. Como dice Ellman, “a new ward robe is needed for a each new country” y Wilde escoge aquel que más se ajusta a la imagen que posee del decadentismo con fines de éxito social. Wilde se sabe actor de sí mismo, actor teatral y heroe literario, y se ejercita en su nuevo papel que ha de representar hasta el fin de la función. El vestuario es pues imprescindible. A propósito de un comentario realizado por Sherard sobre su radical cambio de imagen, el dramaturgo hizo unas declaraciones que no dejaban lugar a dudas de su evolución y de sus intenciones en Francia : “All that belonged to the Oscar of the first period. We are now concerned with the Oscar Wilde of the second period, who has nothing whatever in common with the gentleman who wore long hair and carried a sunflower down Picadilly”¹⁹. Era el final y el principio de una nueva época.

Aparte del aspecto estético, el montaje teatral wildeano requería la presencia de un público que lo reconociera como tal. El escenario escogido fueron los cafés y salones de moda, por lo que su auditorio debía formar parte integral de los mismos. Se trataba principalmente de un acercamiento directo hacia los intelectuales y artistas de gran renombre, cuyo gusto, opinión y producción artística se ajustaba a la imagen idílica decadente que Wilde se había construido a priori en su imaginación a partir de la sucesivas lecturas tanto de los *poètes maudits* -entre los que se consideró el último

¹⁸ Sheridan Morley. *Op. Cit.* P.49

¹⁹ in Robert Sherard. *The Real Oscar Wilde*. Citado por Ellmann. *Op. Cit.* P. 208.

descendiente de la serie Chatterton-Poe-Baudelaire-Nerval-Verlaine-Wilde²⁰- como de los grandes maestros literarios del XIX francés. Sus esfuerzos giraron en confirmar en persona y en hacer real el preconstruido imaginario, además de intentar hacer de sí un propio mito dentro del mundo de la conversación brillante. Para ello, Wilde centra sus movimientos en darse a conocer entre los escritores franceses de la época²¹. Nada más llegar, se dedica a enviar copias de sus poemas a un cierto número de escritores previo elogio de su trabajo como tales, con el fin de ser introducido en el círculo reservado a unos cuantos privilegiados de las letras, o bien es presentado ante los escritores de mayor renombre a través de intermediarios, como es el caso del escritor y crítico Théodore Duret, por medio de quien tuvo acceso a Goncourt y Zola²². De tales intentos no pocas anécdotas han sido relatadas por sus biógrafos y amigos. Entre las más sonadas se encuentran aquellas que le depararon peor fortuna. Es el caso de su primer encuentro con el pilar más importante de las letras francesas del siglo XIX, Victor Hugo, durante el cual, a pesar de sus esfuerzos por exhibirse, no pudo evitar que el francés se quedara dormido después de haber ingerido su dosis de sobremesa²³. Tampoco tuvo mejor suerte con otro de los ingenios más influyentes de finales de siglo, Edmond de Goncourt, al que según una carta a Théodore Duret consideraba “un des

²⁰ Fue en París donde Wilde conocería a quien más tarde se convertiría en su amigo personal, confidente y biógrafo Robert Harborough Sherard. Entre sus obras más importantes sobre el dramaturgo destacamos *The story of an unhappy friendship*; *The life of Oscar Wilde*; *The real Oscar Wilde*. La compañía de Sherard, bisnieto de Wordsworth, periodista y también poeta, le permitió a Wilde adentrarse en el universo de los notables literarios parisinos. Tal y como lo describe Alberto N. Delmar, cuando Wilde quiso encontrarse con Paul Verlaine en el submundo, dijo a Sherard: -“se lo ruego, haga lo posible por encontrarlo...quiero conocer al penúltimo de los “poetas malditos”.- “se considera a Verlaine el último de la serie Chatterton-Poe-Baudelaire-Nerval-Verlaine...¿Cuál es a su juicio el último de esos poetas?” - Terminó por preguntar Sherard -. -“Yo, Oscar Wilde” -repuso el irlandés en medio de una carcajada. La broma fue profética. Delmar. *Op. Cit.* Pp.114-115.

²¹ Con respecto a la labor, ardua para Wilde, de popularizarse en el microcosmos literario parisino, James Laver afirma contrariamente a nuestra opinión que se trataba de una tarea sencilla. Subraya “In Paris it was not necessary to find doors open. It was sufficient to sit at a café table in the Quartier Latin, imbibing absinthe and talking, talking, until the early hours of the morning”. James Laver. *Op. Cit.* P.13. Esta opinión sin embargo contrasta con la nuestra en la medida en que sus biógrafos describen una actitud muy diferente a la señalada por Laver. Si bien es cierto que el café y los salones eran órganos esenciales para la transmisión cultural en el París de la época, Wilde no tuvo sencillamente más que sentarse en uno de ellos y esperar unos pocos minutos para debatir cuestiones de estética. Muy al contrario, se esforzó por enviar un gran número de cartas a numerosos escritores de renombre con el fin de elegir bien sus amistades, y aun a pesar de su selectividad, las experiencias no fueron siempre favorables.

²² Así se deduce de una carta enviada por Wilde a Duret, en la que le agradece su invitación a conocer a ambos escritores. *More Letters.* P.53.

²³ R. Ellmann. *Oscar Wilde.* *Op. Cit.* P.202.

plus grands maîtres de la prose moderne” y a su novela *Manette Salomon*, “un chef d’oeuvre”²⁴. Edmond de Goncourt lo recibió en su casa en dos ocasiones, el 21 de abril de 1883 y el 5 de mayo del mismo año. Sin duda la más recordada de ambas fue aquella en la que, tras cenar en Nitti’s, Goncourt anotó en su diario a propósito de Wilde que se trataba “de un individuo de sexo dudoso que habla igual que un actor de tercera”²⁵. La impresión que causó en Zola no distó mucho de la anterior. Entre ellos se originó una pequeña contienda verbal a propósito del idioma a utilizar durante la cena : “Malheureusement M. Wilde sera obligé de répondre dans sa langue barbare” afirmó Zola, a lo que Wilde contestó, poniéndose en pie, “Je suis Irlandais de naissance, Anglais de race et, comme le dit M. Zola, condamné à parler la langue de Shakespeare.”²⁶

En resumen, tal y como su propio amigo Sherard afirmó, la impresión que causó Wilde en el mundo de las letras francesas no fue nunca tan buena como él esperaba. Es muy probable que el motivo de los continuos fracasos es aquel que atribuye Peter Funke, y es que ante las dificultades de conquistar Paris, Wilde “exageró la nota y dio pasos en falso, causando así la impresión de farsante”²⁷. Sin embargo no todo fueron decepciones durante su estancia en Paris. Wilde consiguió acceder a numerosos personajes célebres del momento que con el tiempo reforzarían su amistad con el dramaturgo²⁸ -Mallarmé, Anatole France, Catulle Mendès, Pissarro, Henri de Régnier, la

²⁴ *More Letters*. P. 53.

²⁵ De Villena. *Wilde Total*. *Op. Cit.* P. 160.

²⁶ S. Morley. *Op. Cit.* P. 20.

²⁷ Peter Funke. *Op. Cit.* P. 276. Sus encuentros desafortunados no acaban ahí . Sus biógrafos cuentan además la malograda respuesta del pintor Degas al conocer a Wilde. Según Kronenberg, Oscar comenzó su presentación con una alabanza: “If you only knew how well known you are in England”. La respuesta del francés fue contundente: “Happily less than you”. L. Kronenberg. *Op. Cit.* P. 58. Igualmente, Sheridan Morley recoge en su biografía de Wilde el comentario de Léon Daudet sobre éste último: “His voice was at once pallid and fat, the words came tumbling out of his frightfully slack mouth, and when he had finished he would roar with laughter like a fat, satisfied, gossip woman”. *Op. Cit.* P. 49.

²⁸ Nos limitaremos a citar dos últimas anécdotas con el fin de no extender en exceso el recorrido por esta primera etapa ni distorsionar la figura de Wilde. En realidad, tales encuentros fueron de muy variada índole. Aquel que mantuvo con un Verlaine borracho corrió mejor suerte, aunque quizá esto se debió no tanto a Wilde mismo como al estado de embriaguez del poeta. Tuvo lugar en el café de moda François Premier, poco tiempo después de que se hubiera producido la muerte de su último amante, Lucien Létinois, enfermo de Malaria. A pesar de que Verlaine estaba ebrio y se caracterizaba por sus inesperados arranques de ira, Wilde consiguió preguntarle sobre su pasado de amor con Rimbaud, al que juntos

baronesa Deslandes o Sarah Bernhardt, entre otros, a la que más tarde escribiría una pieza, *Salomé*, y con la que afirmaría haber mantenido relaciones amorosas- además de absorber una larga tradición teatral mediante su asiduidad a los escenarios. Su propia producción literaria de ahora en adelante se vería reforzada por la inclusión novedosa de ese sentido *witty* del lenguaje que H. Stanley Schwarz ha considerado originaria de su primera estancia en la capital francesa²⁹. Además, fue en París donde concluyó su segundo drama *The Duchess of Padua* - que no se estrenaría hasta 1891 en Nueva York- y dos de sus más célebres poemas, *The Sphinx* y *The Harlot's House*. Todas las biografías consultadas coinciden en que Wilde tuvo que volver a Londres a mediados de 1883, una vez se le hubo acabado el dinero de su gira norteamericana, concertando inmediatamente a su vuelta una nueva gira de conferencias, esta vez por Inglaterra y Escocia, explotando sus experiencias en los Estados-Unidos.

describieron como “la propia imagen de la belleza de un efebo” (Delmar -P.219-, cuenta la anécdota de manera mucho más dilatada y extensa). Entre otros muchos escritores, Wilde llegó a conocer a dos jóvenes símbolo de la vanguardia decadentista a la que tanto aspiraba : Maurice Rollinat y Jean Lorrain. El primero, protégé de Sarah Bernhardt, se declaraba uno de los más fervientes discípulos de Baudelaire - la principal afinidad entre el irlandés y el francés residiría sin duda en su admiración por éste al que imitaba entre otras cosas, bebiendo absenta- y su obra recientemente publicada *Les névroses* daba fe de ello -en contraste con sus primeros poemas de corte paisajístico que sin duda hubieran horrorizado a Wilde. A éste le fascinó especialmente el poema “la vache au taureau” en el que una pareja de campesinos tras observar la ceremonia de apareamiento entre un toro y una vaca, deciden repetirla esa misma noche con sus cuerpos. La fuerza del poema y sus explícitas descripciones fueron muy del gusto de Wilde, que en relación al poema escribió unas notas elogiándolo según su hiperbólico estilo : “c’est un chef d’oeuvre. Il y a dedans un vrai soufflé de la Nature. Je vous en félicite. Depuis le *De Natura* de Lucretius, le monde n’a rien encore lu de pareil : c’est l’hymne la plus magnifique que la Vénus des champs a jamais reçu, car c’est le plus simple”. (Richard Ellmann. *Oscar Wilde. Op. Cit.* P. 215). En cuanto a Jean Lorrain, fue presentado a Wilde por medio de Marcel Schwob en 1891. Se caracterizó por sus explícitas descripciones de la homosexualidad femenina y masculina, convirtiéndose con el tiempo en uno de los más célebres naturalistas decadentes.

²⁹ H. Stanley Schwarz afirma que el *wit* wildeano surge de esa primera visita a París en 1883 : “it is interesting to note that the development of wit in Oscar Wilde dates from his first protracted visit to Paris in 1883. His early dramatic attempts, such as *Vera* and *The Duchess of Padua* (the latter completed while Wilde was in Paris), are romantic and melodramatic. They are conspicuously different from his later plays, and the few attempts at wit in them are grotesque, reminding us somewhat of the type of humor that Victor Hugo so futilely attempted to inject into *Hernani*”. Schwarz refuerza su tesis citando los cambios notados por Frank Harris, amigo del dramaturgo, desde su visita a la capital francesa : “From 1884 on I met Oscar Wilde continually...The snatches of his monologues which I caught from time to time seemed to me to consist chiefly of epigrams almost mechanically constructed of proverbs and familiar saying turned upside down” Citado por Schwarz en “The influence of Dumas fils on Oscar Wilde”, in *The French Review*, vol. VIII, nº1. November 1933. Pp.5-7.

5.2. SEGUNDA ETAPA: LONDRES, EN 1891.

La fecha 1891, el segundo periodo de nuestra cronología, corresponde al principio del esplendor literario y social wildeano. Éste se debe a que en este año se publican en Gran Bretaña sus textos en prosa más célebres y reconocidos por la crítica y por el público. Un año antes había sido publicado con rotundo éxito y escándalo³⁰ *The Picture of Dorian Gray* en el *Lippincott's Monthly Magazine*, y ese mismo año aparecería su *hardback edition*, precedida de un prefacio que ejercería de declaración de principios estéticos, celebrada igualmente por todos los sectores intelectuales. En mayo de ese mismo año, 1891 era publicada también la primera edición inglesa de su recopilación de ensayos, *Intentions*. Esta edición estaba compuesta de cuatro ensayos publicados con anterioridad en dos revistas, *The Nineteenth Century* y *Fornightly Review*. A la primera le correspondían *The Truth of Masks* (1885), *The Decay of Lying* (1889) y *The Critic As Artist* (1890). A la segunda, *Pen, Pencil and Poison* (1889). Todos los textos aparecieron corregidos en una siguiente edición de 1894. Estos títulos constituyen prácticamente la totalidad de las formulaciones estéticas de Wilde, de notable influencia entre sus contemporáneos y sucesores, aunque su aplicación en su propia producción artística haya sido discutida por la crítica³¹. Por último, citar que en esa misma fecha se publican los primeros relatos cortos que escribiría reunidos bajo el título *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories* - siendo éstas *The Sphinx without A Secret*, *The Canterville Ghost*, y *The Model Millionaire* - y *A House of Pomegranates* compuesta de *The Young King*, *The Birthday of the Infanta*, *The Fisherman and his*

³⁰ Una carta de su amigo Robert Ross dirigida a Wilde da buena cuenta del enorme éxito que supuso el relato en su edición para la revista. Ross le cuenta que “Even in the precincts of the Savile nothing but praise of Dorian Gray though of course it is said to be very dangerous. I heard a clergyman extolling it ; he only regretted some of the sentiments of Lord Henry as apt to lead people astray...Lippincott's has had a phenomenal sale. Eighty copies were sold in one day at a Strand book-sellers, the usual amount being 3 a week in that part”. Citado por Sheridan Morley. *Op. Cit.* P. 73.

³¹ Según varios autores -Sammells, Powell, Ellmann-, existe una contradicción notable entre las producciones ensayísticas wildeanas, y su dramaturgia o narrativa de ficción. La contradicción esencial reside en el hecho que, si bien estas dos últimas defienden una reconciliación con el Uno, un desenmascaramiento final de los personajes como resolución al conflicto interno, sus ensayos abogan por el multifacetismo y la dualidad como posibilidad de vida.

soul, y *The Star Child* -, todo ello mientras en Nueva York se estrena, en la Hammerstein Opera House, el drama de *Guido Ferranti* que en realidad es *The Duchess of Padua* de Wilde. Queda demostrada con esta larga sucesión de títulos el esplendor artístico que rodeaba a un Wilde consciente de ser aclamado por los círculos artísticos y sociales londinenses, y que alcanzaría un año después la gloria con el género que siempre se le resistió, durante el estreno el 20 de febrero de 1892 en el Saint James Theatre de Londres, de *Lady Windermere's Fan*.

Con estos triunfos a sus espaldas, Wilde se encamina de nuevo hacia París, pero el Wilde que llega en 1891 dista mucho de ser el mismo que ocho años antes se había presentado vulgarmente multiplicando sus tarjetas de visita y promocionándose a base de regalos y forzada insistencia. Como dice Ellmann, la vuelta dorada de Wilde a París es una celebración de su transformación de conversacionista a autor³². Wilde, aclamado igualmente en la capital francesa, es ahora consciente de su nombre y se muestra mucho más sosegado, sin ansias de conquistar un microcosmos que ya está rendido a sus pies. Ya no hay rastro de esa precipitación que Sherard había observado años atrás. Se sabe personaje de éxito - los periódicos le califican “le *great event* des salons littéraires parisiennes [sic]”³³- y explota al máximo y con orgullo su nueva imagen. Incluso se permite ser él quien lleve a cabo desplantes a grandes personalidades del mundo de las artes, como el famoso desencuentro entre el irlandés y un joven Marcel Proust³⁴. Wilde, a través de sus viajes anteriores, había conseguido consolidar grandes amistades, afianzadas sin duda por sus grandes éxitos literarios, lo que también le permitió tener acceso a no pocas eminencias artísticas. Ejemplo de esto es el poeta

³² Ellmann. *Oscar Wilde. Op. Cit.* P. 316.

³³ Ellmann. *Oscar Wilde. Op. Cit.* P. 326.

³⁴ Según cuentan sus biógrafos, Wilde había sido invitado a cenar en casa de Proust. Éste se retrasó durante unos minutos, y al ser enterado que su invitado ya había llegado e interesarse por él, se le comunicó que Wilde, había estado esperando durante unos pocos minutos, hasta que repentinamente se levantó preguntando por el cuarto de baño, del que desde entonces no había salido. Proust intentó hacerle salir, preguntándole si era objeto de algún tipo de enfermedad o dolor. Su respuesta fue negativa. Tan sólo - explicó - Wilde esperaba cenar en compañía exclusiva de Proust, sorprendiéndose por lo tanto de la presencia en la casa de los padres de éste. Su valor súbitamente le abandonó y no pudo más que dejar la casa. También se le recuerda haber llegado a decir, al reparar la presencia de los padres de Proust, cuán horrible era su casa.

simbolista francés Stéphane Mallarmé -cuya amistad con el dramaturgo comenzó, contrariamente a lo afirmado por algunos críticos, en esta época³⁵-, con el que compartió la afición de escribir artículos sobre moda, que siempre se sintió atraído por el autor de *The Picture Of Dorian Gray*. De hecho fue en su casa donde Gide oyó hablar por primera vez de Wilde, al ser descrito como “un conversador brillante”³⁶. Fue Mallarmé precisamente, del que Wilde copiaría no pocos gestos y actitudes a lo largo de los numerosos *mardis* a los que fue invitado, quien terciaría en su favor, en la famosa disputa que enfrentaría a Wilde con otro amigo del francés, Whistler³⁷ -que acusaría al

³⁵ El debate surgido a propósito de la fecha exacta en la que Wilde y Mallarmé comenzaron su amistad no es irrelevante en este estudio si pretendemos establecer una justa aproximación a lo que pudo significar la estancia del irlandés en París así como evitar confusiones posteriores sobre este punto. Hesketh Pearson afirma que la amistad entre los dos escritores comenzó en 1883 (Hesketh Pearson, *The Life of Oscar Wilde*. London . Methuen. 1946. P. 80.). Esta afirmación ha sido rebatida por Eileen Souffrin (“La Rencontre de Wilde et Mallarmé”. *Revue de Littérature Comparée*. Vol. 33. 1959. Pp. 529-535) y más tarde, H.P.Clive (“Oscar Wilde First Meeting with Mallarmé”. *French Studies*. Vol. 24. 1970. Pp. 145-149), sosteniendo en cambio que su conocimiento mutuo tuvo por fecha febrero de 1891. Según los estudios realizados por Eileen Souffrin en la biblioteca inglesa del poeta francés, Mallarmé sólo poseía en su biblioteca un libro escrito por Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, que incluía la dedicatoria siguiente : “A Stéphane Mallarmé, Hommage d’Oscar Wilde, Paris’91”. El libro incluía también una carta escrita sobre el papel en cuyo encabezamiento figuraba el nombre del hotel en el que por aquel entonces residía Wilde, que decía lo siguiente : “ Cher maître, Je suis à Paris pour quelques semaines, et je compte avoir l’honneur de me présenter chez vous mardi prochain. En attendant, permettez-moi de vous offrir un exemplaire de mon roman *Le Portrait de Dorian Gray* comme témoignage de mon admiration pour votre noble et sévère art. En France la poésie a beaucoup de laquais mais un seul maître. Agréez, cher Maître, l’assurance de mes sentiments les plus distingués. Oscar Wilde”. De la carta adjunta enviada por Wilde, se desprende la próxima reunión entre los dos escritores pero, sobre todo, que hasta el momento no habían sido presentados. Una segunda carta inédita enviada por Wilde a Mallarmé como símbolo de agradecimiento confirma la fecha del primer encuentro : “Cher maître, Comment dois-je vous remercier pour la gracieuse façon avec laquelle vous m’avez présenté la magnifique symphonie en prose que vous a inspiré [sic] les mélodies du génie du grand poète Celtique, Edgar Allan Poe. En Angleterre nous avons de la prose et de la poésie mais la prose française et la poésie dans les mains d’un maître tel que vous deviennent une et la même chose. Le privilège de connaître l’auteur de L’Après-Midi d’un Faune est on ne peut plus flatteur, mais de [sic] trouver en lui l’accueil que vous m’avez montré est en vérité inoubliable. Ainsi, cher maître, veuillez agréer l’assurance de ma haute et très parfaite considération, Oscar Wilde”. H. P. Clive añade que la carta anterior fue escrita después de que Wilde asistiera a uno de los famosos *mardis* del poeta francés, de fecha 24 de febrero de 1891. Clive sin embargo reseña una contradicción inherente a la tesis propuesta por la Dra. Souffrin. Pues de acuerdo con la autora, la primera carta haría referencia al volumen de *The Picture of Dorian Gray* enviada por Wilde, cuando dicha obra fue publicada en abril de ese mismo año, y no antes como presupone Souffrin. Clive, basándose en las cartas de Wilde publicadas por Rupert Hart-Davis, no cree, como afirma Souffrin, que Wilde poseyera algunos ejemplares de autor, y sostiene que la carta es de fecha posterior, probablemente de finales de octubre del mismo año, cuando Wilde regresó a París. Apoyándose además en unas cartas escritas por Mallarmé y desconocidas por la Dra. Souffrin, Clive concreta la fecha definitiva del primer encuentro entre los dos escritores en el martes 3 de noviembre de 1891.

³⁶ André Gide. *Op. Cit.* P.17.

³⁷ Para profundizar las referencias en lo relativo a la pugna entre Wilde y Whistler, aconsejamos la biografía de Richard Ellmann que reproduce además fragmentos de las cartas enviadas entre los tres

irlandés de plagio en repetidas ocasiones³⁸-, aunque la amistad entre ambos no se consolidara firmemente por parte de Mallarmé. Con todo, sin duda fue el poeta el autor que, en vida, más influyó y orientó a Wilde en el desarrollo de un estilo propio. Mallarmé era famoso por una elocuencia exquisita plagada, como sus poemas, de alteraciones léxicas y gramaticales que le convertían en un conversador incomprensible a la par que fascinante para su público. A propósito de la utilización del lenguaje como arma y coraza del individuo, Wilde, años más tarde, le diría a un periodista en Dieppe “Mallarmé is a poet, a true poet. But I prefer him when he writes in French, because in that language he is incomprehensible, while in English, unfortunately, he is not. Incomprehensibility is a gift, not everyone has it”³⁹. No es extraño encontrar ecos de esta afirmación en dos momentos concretos relacionados con el personaje dramático de Wilde que más utiliza el sistema lingüístico como configuración, engaño y huida de lo

autores defendiéndose o acusándose entre ellos. (Ellmann, *Oscar Wilde. Op. Cit.* Pp.316-320). La amistad entre Wilde y Mallarmé es sin embargo desmentida por Eileen Souffrin afirmando que, si bien es evidente cierto reconocimiento mutuo por parte de los dos escritores, las rencillas medianas entre Wilde y Whistler provocaron el distanciamiento del francés, más cercano a Whistler que a Wilde: “Malgré ces éloges, Mallarmé ne s’intéressait pas vraiment à Wilde. Celui-ci donnait peut-être un peu trop l’impression qu’il voulait avant tout mettre l’art dans sa vie. Mallarmé était d’ailleurs peu curieux (...) Jamais, en tout cas, il n’a consacré une page à l’œuvre de Wilde, jamais il n’a songé à dédier le moindre texte à l’esthète venu d’Outre-Manche”. Eileen Souffrin. *Op. Cit.* P. 534.

³⁸ El punto de partida de la polémica es una conferencia pronunciada por Whistler en 1885, pintor americano de renombre, en la que recomendaba una ruptura inmediata con la tradición artística que propugnaba la imitación de la naturaleza. Esta idea sería retomada, como es bien sabido, por el dramaturgo irlandés en su ensayo “The Decay of Lying”, publicado en 1889. El pintor, a través de una carta enviada al diario *Truth* el 2 de enero de 1890, acusaría a Wilde de plagio en los términos siguientes: “Most valiant Truth –Among your ruthless exposures of the shams of to-day, nothing, I confess, have I enjoyed with keener relish than your late tilt at that arch-imposter and pest of the period- the all-pervading plagiarist! I learn, by the way, that in America he may, under the “law of 84”, as it is called, be criminally prosecuted, incarcerated, and made to pick oakum, as he has hitherto picked brains –and pockets!. How was it that, in your list of culprits, you omitted the fattest of offenders –our own Oscar?”. La respuesta de Wilde, más serena, fue transmitida a través de una carta enviada igualmente al diario *Truth*, con fecha de 9 de enero de 1890. Wilde se defiende originalmente afirmando la escasez de ideas del pintor, que justifica la ausencia de plagio: “I can hardly imagine that the public are in the very smallest degree interested in the shrill shrieks of ‘Plagiarism’ that proceed from time to time out of the lips of silly vanity or incompetent mediocrity. (...) The definition of a disciple as one who has the courage of the opinions of his master is really too old even for Mr. Whistler to be allowed to claim it, and as for borrowing Mr. Whistler’s ideas about art, the only thoroughly original ideas I have ever heard him express have had reference to his own superiority as a painter over painters greater than himself”. La disputa se cerró con una última carta enviada por Whistler al *Truth* y publicada el 16 de enero de 1890, en la que el pintor, con ironía, incidía nuevamente en su acusación. Reproducimos las palabras iniciales: “O Truth! Cowed and humiliated, I acknowledge that our Oscar is at last original. At bay, and sublime in his agony, he certainly has, for once, borrowed from no living author, and comes out in his own true colours –as his own gentleman”.

³⁹ Citado por Richard Ellmann. *Oscar Wilde. Op. Cit.* P. 320.

real : el dandi. En la descripción inicial de Lord Goring que Wilde realiza por medio de las didascalias del primer acto de *An Ideal Husband*, lo define con las siguientes palabras : “Thirty-four, but always says he is younger. A well-bred expressionless face. He is clever, *but would not like to be thought so*. A flawless dandy, he would be annoyed if he were considered romantic. He plays with life, and is on perfectly good terms with the world. *He is fond of being misunderstood. It gives him a post of advantage*”. Anteriormente, una misma concepción de la ilusión del lenguaje había sido expresada en las palabras proferidas por otro de los dandis dramáticos de Wilde, Lord Darlington, en el primer acto de *Lady Windermere’s Fan*,

Duchess of Berwick : What does he mean ? Do, as a concession to my poor wits, Lord Darlington, just explain to me what you really mean.

Lord Darlington (rising) : I think I had better not, Duchess. Nowadays to be intelligible is to be found out. Goodbye !

A través de estos dos parlamentos constatamos la evidente influencia de la opacidad lingüística del francés sobre la formulación de personajes eminentemente lingüísticos como el dandi wildeano. En capítulos siguientes estudiaremos con más detenimiento la impermeabilidad y el hermetismo verbal como método de supervivencia. Bástenos señalar aquí la presencia de esta idea en el poeta francés.

Además de Mallarmé, Wilde, introducido por Marcel Schwob -quien traduciría al francés su relato *The Selfish Giant* y dedicaría al irlandés su fábula *Le Pays Bleu*- y Pierre Louÿs, conocería una serie de artistas con los que fraguaría una sólida amistad que sólo se vería truncada, en algunos casos, con su posterior ingreso en prisión, y otros muchos con los que desde el primer momento no tendría ningún éxito. Entre los primeros son destacables los nombres de Léon Daudet, Catulle Mendès, Stanislas de Guaita o Jean Lorrain entre otros. Con alguno de ellos la amistad se tornaría influencia, estableciendo así una relación discípulo-maestro atestiguada por las creaciones artísticas de éstos. André Gide representa el ejemplo más ilustrativo del amigo-discípulo de Wilde que finalmente acabará por renegar de él. Las memorias de Gide sobre Wilde

describen el curso que siguió su amistad evolucionando de la profunda admiración inicial hasta el rechazo y la vergüenza del francés. Otros autores mostraron su desdén desde el principio. Es el caso de Jean Moréas, cuya relación con el dramaturgo estuvo siempre marcada por la rivalidad⁴⁰. Pero Wilde no sólo trató durante este periodo de mantener -o renunciar a - sus amistades masculinas. Consciente de que “it is women who rule society” y de la necesidad de estas para triunfar en sociedad, se dedicó a reforzar su unión con actrices de renombre, siguiendo así el precepto clásico de Sardou basado en consolidar firmemente el *star-system* femenino y masculino sobre el que se fundaría en gran parte el éxito de sus piezas. Nos consta que Wilde era desde hacía tiempo gran admirador y amigo de Sarah Bernhardt - en una ocasión llegó a decir que “the three women I have most admired are Queen Victoria, Sarah Bernhardt and Lily Langtry. I would have married any one of them with pleasure”⁴¹. Su unión comenzó en 1879 cuando la gran diva visitó Londres por primera vez para llevar a cabo una gira con la Comédie Française. Las diferentes biografías de Louis Kronenberg, Ricahrd Ellmann, y Sheridan Morley principalmente, coinciden que fue recibida por Wilde en Folkestone, exclamando “Vive Sarah Bernhardt !”, al tiempo que un ramo de flores caía a sus pies. El gesto de las flores -que originó una larga serie de dibujos caricaturescos publicados en la revista *Punch*- conmovió a la actriz, y la amistad surgió inmediatamente, aceptando una invitación a una cena celebrada por Wilde en su honor. Además, el dramaturgo desempeñó en suelo inglés pequeñas tareas de ayuda a la actriz ejerciendo de intérprete o promocionando sus funciones en la prensa. La admiración de Wilde por la actriz le condujo a un íntimo seguimiento de sus espectáculos tanto en Londres como en París - espectáculos que representaban dramas franceses originales o anglizados de autores de renombre como Sardou, Scribe, Dumas *filis* y Augier, que impregnarían fuertemente la producción dramática posterior de Wilde. Buena muestra de esta

⁴⁰ Creemos que la anécdota siguiente es suficientemente explicativa de la relación entre ambos autores. Cuenta Ellmann que durante una cena, Moréas fue continuamente alabado por sus seguidores provocando la rabia de Wilde, sabiéndose superado por el francés y condenado al silencio de la escucha. Tras dicha cena, Wilde reunió a sus amigos para celebrar otro encuentro en el que Wilde pudo mostrar lo mejor de sí como contador de historias, invirtiendo los roles pasados con Moréas. Al final de la misma, el francés no pudo sino expetar “Cet anglais est enmerdant”. Wilde, por su parte, al ser mencionado el nombre de Moréas, preguntó “Moréas, existe-t-il vraiment ?...Comment c’est curieux ! J’ai toujours cru que Moréas est un mythe”. *Oscar Wilde. Op. Cit.* P.328.

⁴¹ Kronenberg. *Op. Cit.* P. 31.

asiduidad es no sólo la influencia de dichas piezas en su obra - como analizaremos a continuación - sino el gran número de anécdotas que rodean al dramaturgo y la actriz. Ejemplo de esto sería el poema compuesto por el irlandés y dedicado a la actriz, “Phèdre”, inspirado en una de sus grandes actuaciones representativas de la tragedia de Racine⁴². También, sería Wilde quien presentara la gran actriz a su amigo Sherard en

⁴² El poema según la crítica muestra la ambigüedad de sentimientos masculinos hacia la figura de la mujer victoriana, basculante entre la liberación de sus instintos y su proyección en la imagen femenina, y la represión de los mismos de la que es símbolo el prototipo de feminidad exigido durante la época. Kerry Powell, en “A Verdict of death : Oscar Wilde, actresses and victorian women” subraya el rol subversivo de la actriz, basculante entre su condición femenina y artística diciendo que “with their powers of speech and gesture, actresses could hold audiences spellbound instead of merely suffer and be still, as victorian women were typically advised to do (...) Their lives were believed to be incompatible with the domestic satisfactions of other women whose identity seemed single rather than complex, their lives contained by marriage and motherhood”. In *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Peter Raby (Ed.). Cambridge. Cambridge University Press. 1997. Pp.181-182. El propio Wilde participa de esta concepción dual de la imagen femenina, de acuerdo con la descripción que de la misma realiza en su poema, que citamos a continuación :

Phèdre
To Sarah Bernhardt

How vain and dull this common world must seem
To such a One as thou, who should'st have talked
At Florence with Mirandola, or Walked
Through the cool olives of the Academe :
Thou should'st have gathered reeds from a green stream
For goat-foot Pan's shrill piping, and have played
With the white girls in that Phaeacian glade
Where grave Odysseus wakened from his dream.

Ah ! surely once some urn of Attic clay
Held thy wan dust, and thou hast come again
Back to this common world so dull and vain,
For thou wert weary of the sunless day,
The heavy fields of scentless asphodel,
The loveless lips with which men kiss in hell.

Percibimos a través del poema, de evidente inspiración romántica y aludiendo a figuras y elementos recurrentes en la poesía de Keats -cf. la alusión a la urna ática- la descripción de la actriz a partir de la simbología goticista, muy similar a Poe por otra parte, en términos de ser de ultratumba, vuelta a la vida tras la muerte, cansada de la oscuridad infernal y de besar vampíricamente los labios de los hombres condenados al infierno. Esta caracterización diabólica de la actriz coincide con la descripción realizada por Bernard Shaw en términos de “entirely inhuman”, y con la mayoría de los críticos que veían en ella la encarnación de aquellos deseos masculinos más primitivos y ocultos. No obstante, la veneración hacia actrices de renombre no se centró exclusivamente en la diva francesa. Como es bien sabido, Wilde compuso sendos poemas dedicados a dos otras actrices de renombre, Ellen Terry y Lily Langtry (*Works*, Pp. 695 y 735). Es importante señalar que ambas actrices representaron un gran número de obras francesas en escenarios británicos, principalmente de autores como Sardou, y Dumas *filis*.

una de sus actuaciones en *Fédora* de Sardou, en Théâtre du Vaudeville de Paris. Ellmann describe así su encuentro durante el transcurso de la función :

Between the acts of *Fédora* Wilde and Sherard were ushered into the little salon next to her dressing room, as Sarah Bernhardt changed costumes behind the curtains. She put her head through them long enough to welcome Wilde with her warmest smile. Her current lover, Jean Richepin, was less pleased. Some days later they were invited to her house on the avenue de Villiers at the corner of the rue Fortune. On the way Wilde bought a mass of wallflowers from a streethawker. Sherard thought them vulgar, but Sarah, stretched on a cluster of many-coloured cushions by the fireplace, received them with pleasure. As an old friend from London, Wilde commanded more deference here than in the greenroom. Alexander Parodi, who had written *Rome Vaincue*, Sarah's first triumph, addressed him respectfully as "Maître".⁴³

Con todo, no todas las anécdotas relativas a la relación entre Wilde y Bernhardt serían positivas dado que en momentos en los que Wilde careció del esplendor que le había acompañado hasta su ingreso en prisión, la actriz se negó a aceptar la compra ofrecida por Sherard de los derechos de *Salomé*, ascendentes a 1,500 o 2,000 dólares, que tenían por destino costear los gastos procesales de Wilde. Precisamente concluiremos nuestra exposición refiriéndonos a *Salomé* como obra representativa de su relación con el París de 1891, así como de la influencia francesa en su obra.

Si entre 1882 y 1883 Wilde dedicó su estancia en la capital francesa para la compleción de *The Duchess of Padua*, 1891 se caracterizó por la composición de *Salomé*. Como es bien sabido, la pieza fue escrita originalmente en francés por Wilde - "a play ought to be in french" solía contestar el dramaturgo a la pregunta sobre su curiosa elección del idioma- quizá como muestra de su deuda por las obras de cuya inspiración se había servido. Entre las más recientes destacan *A Rebours* de Huysmans - en el quinto capítulo de la edición ilustrada de Gustave Moreau aparecen dos dibujos de Salomé, y en el decimocuarto una cita perteneciente al "Hérodíade" de Mallarmé que pudieron haber sido utilizados por Wilde en su figuración del mito- y un grabado de la

⁴³ Ellmann. *Oscar Wilde. Op. Cit.* P. 213.

danza de Herodias sobre sus manos imitativo del “Hérodias” de aquel “sinless master whom mortals call Flaubert”⁴⁴, que pudo contemplar en casa de Lord Francis Hope. Entre los orígenes más remotos, Richard Ellmann señala la posible influencia ejercida por un poema dramático escrito por J.C.Heywood y publicado en el *Pall Mall Gazette* del 15 de febrero de 1888 titulado igualmente *Salomé*. A este conjunto de obras, habría que añadir además la familiaridad del dramaturgo con la vasta iconografía renacentista de la leyenda de Salomé, desde Rubens o Tiziano hasta Leonardo da Vinci y sobre todo, su continua amistad con el movimiento simbolista y las *avant-gardes* francesas y belgas -en particular Maurice Maeterlinck-, dedicadas a transformar la representación teatral en un espectáculo total en el que todas las artes se fusionaran armónicamente. En todo caso, e independientemente de sus orígenes, *Salomé* es una ilustración más de la eminente francofilia del autor tanto por su proceso de gestación cuanto por las circunstancias externas que rodearon a la obra. Escrita en francés -afirmaba que “every artist should know French, and every gentleman”⁴⁵. Las razones que explican la selección del idioma vehicular de la pieza son varias y atienden a motivaciones diferentes. Se desprende de la cita anterior un sentido estético francófilo, similar a aquél entrevisto en capítulos anteriores en gran parte de la crítica dramática, tendente a la asociación de la declamación teatral con el francés, en tanto que máxima expresión del refinamiento de la dicción. En una entrevista concedida el 29 de junio de 1929 a la *Pall Mall Gazette*, el dramaturgo incidía nuevamente en el uso del francés como lengua vehicular de *Salomé*:

I have one instrument that I know I can command, and that is the English language. There was another instrument to which I had listened all my life, and I wanted once to touch this new instrument to see whether I could make any beautiful thing out of it...Of course, there are modes of expression that a Frenchman of letters would not have used, but they give a certain relief or colour to the play. A great deal of the curious effect that Maeterlinck produces comes from the fact that he, a Flamand by grace, writes in an alien language. The

⁴⁴ Con estas palabras denomina Wilde al escritor francés en una carta enviada a mediados de mayo de 1889 a Justin Huntly McCarthy, hija del poeta William Morris. *More letters*. P. 82.

⁴⁵ Así lo dice en una carta escrita el 26 de noviembre de 1898 a un receptor no identificado. *More Letters*. P. 174.

same thing is true of Rossetti who, though he wrote in English, was essentially Latin in temperament.

Con todo, y sin dejar de enfatizar la francofilia del irlandés, no podemos omitir motivaciones de orden más práctico en la selección de la lengua de la pieza. Rita Severi detalla una conexión intrínseca entre la opción de la lengua y la estructura dramática escogida, y compara a Wilde con Mallarmé –precedente indispensable en la composición de *Salomé* por las múltiples conexiones con la *Hérodiade* del francés-, diciendo :

the dramatic medium, which at first, had been chosen by Mallarmé for *Hérodiade*, was quickly rejected by him as too complex a form, but Wilde (...) adopted it because it offered to his subject the most spectacular representation. Through drama, the artist could display his talent with different media : language, cymetics, prossemics, and obtain what no other genre could give him: a live audience and an immediate response to his work. Drama was the means that enabled Wilde to show “a beautiful, coloured, musical thing” to the world. Wilde never underestimated the importance of fame. He wrote *Salomé* in French in homage to the literary tradition, but also with an eye to conquering a niche among the French masters, and in particular Flaubert, Mallarmé, and Laforgue⁴⁶.

La tesis de Severi casa bien con las citas de Wilde justificativas de los motivos de su elección. El francés como lengua teatral suprema confirman la voluntad del dramaturgo de alcanzar una posición social y artística elevada. No obstante, resultaría un error pasar por alto un detalle: el homenaje reverencial que el idioma presupone sirve a la par de subterfugio velado, de disfraz literario, destinado a superar los recortes de la censura. De acuerdo con esta tesis, Wilde, conocedor de las máximas del censor impidiendo la espectacularización de preceptos religiosos y de los elementos subversivos de su pieza, habría optado por la lengua de Molière con el fin de obtener la licencia de representación. Esta es la opinión de Kerry Powell cuando afirma

⁴⁶ Rita Severi. “Oscar Wilde, la femme fatale and the Salomé myth” in Balakian, A.; Wilhelm, J.; Fokkema, D.W.; Smith, E.W.; Guillén, C; Escher, P.; Valdés, M.J. *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*. Vol. II. New York. Garland. 1985. Pp. 458-463.

If *Salomé* was ‘half pronographic’ as well as ‘half biblical’, its being written in French should have excused both offences. Wilde was too canny to submit such a play to the Lord Chamberlain’s office in the English language, for the signs of the time made its rejection certain. But written in French, *Salomé*’s suppression was perhaps not nearly as inevitable (...)The reporter who asked Wilde ‘How came you to write *Salomé* in French?’ was never really answered, but the obscure details of the censor’s methods in 1892 suggest that Wilde was availing himself of a well-known loophole. Although not the only comical aspect of the play, *Salomé*’s being written in French was from the first, or at some point became an elaborate joke on the censorship of the stage and a practical response to the difficulties it presented to a playwright concerned with forbidden subjects.⁴⁷

La tesis de Powell cobra más peso si atendemos a los documentos de la época. El crítico J. T. Grein, en su repaso a los teatros de la última década del XIX relataba una anécdota que confirma las palabras de Powell. Rememorando la prohibición del censor, Mr. Pigott, en relación al montaje de una obra de un autor sueco, Grein inquiría sobre la naturaleza de su juicio refiriéndose a las piezas francesas adaptadas al inglés. A la pregunta incisiva sobre los parámetros que regían su juicio en la concesión o denegación de tal licencia, “but you have licensed twenty French farces à faire rougir une pomme”, el censor respondió, “Ah! my young friend, you don’t apply a different standard from what I use when I am reading a play in a foreign language. For instance, when there is a French season in London, I consider that the theatre in which it is held is French territory for the time being, and that the audience is not English but cosmopolitan”⁴⁸. Su argumento refrenda nuestra tesis, y explica el prejuicio asociado al inglés en tanto que lengua más directa y abrupta frente a las sutilezas lingüísticas del francés. En palabras de Grein, “the old licenser was a good linguist. He liked to be looked upon as a bit of a Parisien, and as such he knew full that you can say enormous things in French without provoking anything more than laughter; whereas even a mild approach to suggestiveness would sound absolutely offensive”⁴⁹.

⁴⁷ K. Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*. Op. Cit. P. 37

⁴⁸ J. T. Grein. *Op. Cit.* Vol. II. P. 240.

⁴⁹ *Ibid.* Pp. 240-241.

Wilde concluye su tragedia coincidiendo con la petición de Sarah Bernhardt de ser protagonista de una de sus obras. Tras la lectura del manuscrito, se acordó una primera representación en el Palace Theatre de Londres, donde fue ensayada durante tres meses, aunque nunca llegó a ser estrenada dado que la censura del Lord Chamberlain denegó la licencia. La razón sobre la que se asentaba su negativa refería a una antigua ley medieval que obligaba la supresión de las *Catholic Mystery Plays*, esto es, la imposibilidad de espectacularizar contenidos bíblicos, ley que se mantendría hasta 1968 bajo la figura del Lord Chamberlain, y que numerosos críticos contestaron a través de cartas y diatribas, por cuanto impedían la evolución del Arte dramático en Inglaterra, obstaculizando la libertad teatral⁵⁰.

La queja del dramaturgo se formuló en términos estéticos y éticos como una afrenta al Arte y no a la persona, denunciando la hipócrita incompatibilidad entre la belleza del texto religioso y la baja moral de otros actos puestos en escena sin ser motivo de censura :

The censorship apparently regards the stage as the lowest of all the arts, and looks on acting as a vulgar thing. The painter is allowed to take his subjects where he chooses...the sculptor is equally free...And the writer, the poet, he is also quite free...But there is a censorship over the stage and acting ; and the basis of that Censorship is that, while vulgar subjects may be put on the stage and acted, while everything that is mean and low and shameful in life can be portrayed by actors, no actor is to be permitted to present under

⁵⁰ Entre ellos, uno de los más activos fue George Bernard Shaw. En 1909, un grupo de 71 escritores entre los que destacaban el crítico irlandés, Wells, Galsworthy y Grandville-Barker, redactaban una misiva al Primer Ministro denunciando la situación. La carta es la siguiente: “They protest the power lodged in the hands of a single individual, who judges without public hearing, and against whose dictum there is no appeal –to cast a slur on the good name and destroy the means of livelihood of any member of honourable calling. They assert that the censorship has not been exercised in the interests of morality, but has tended to lower the dramatic tone by appearing to relieve the public of the duty of moral judgement. They ask to be freed from the menace hanging over every dramatist of having his work and the proceeds of his work destroyed at a pen’s stroke by the arbitrary action of a single individual, neither responsible to Parliament nor amenable to law. They ask that their art be placed in the position enjoyed under law by every other citizen. To these ends they claim that the licensing of plays should be abolished. The public is sufficiently assured against managerial misconduct by the present yearly licensing of theatres which remains untouched by the measure of justice here demanded.”in James Roose-Evans. *London Theatre. From the Globe to the National*. Phaidon Press Limited. 1977. Pp. 120-121.

Capítulo 5

artistic conditions the great and ennobling subjects taken from the Bible. The insult in the suppression of *Salomé* is an insult to the stage as a form of art, and not to me.⁵¹

La frustración del dramaturgo llegó al punto de anunciar su voluntad de renunciar a la ciudadanía británica y residir en cambio, en suelo francés. Así consta en unas declaraciones realizadas al diario parisino *Le Gaulois* a propósito de lo sucedido con la obra :

My resolution is deliberately taken. Since it is impossible to have a work of art performed in England, I shall transfer myself to another fatherland of which I have long been enamoured...Moreover I am not at present an Englishman. I am an Irishman, which is by no means the same thing. No doubt I have English friends to whom I am deeply attached ; but as to English, I do not love them. There is a great deal of hypocrisy in England which you in France very rightly find fault with. The typical Briton is Tartuffe seated in his shop behind the counter. There are numerous exceptions, but they only prove the rule.⁵²

El diario decano de la prensa dramática, el *Era*, reflejaba el 2 de junio de 1892 la decepción del dramaturgo y anunciaba su voluntad de dejar el país:

The prohibition of his play, *Salomé*, by the Lord Chamberlain has, it seems, cut Mr. Oscar Wilde to the heart, and has expressed his intention to part with an ungrateful country, and have himself naturalised as a Frenchman. He is reported as follows: 'Yes, my resolution is deliberately taken: since it is impossible to have a work of art performed in England, I shall transfer myself to another fatherland, of which I have long ago been enamoured. There is but one Paris, voyez-vous, and Paris is France. It is the abode of artists; nay, it is la ville artiste. I also adore your beautiful language. To me, there are only two languages in the world, French and Greek. Here (in London) people are essentially anti-artistic and narrow-minded. Now, the ostracism of *Salomé* will give you a fair notion of what people here consider venal and indecorous. To put on the stage any person or persons connected with the Bible is impossible'. Mr Wilde proposes to produce *Salomé* in Paris, with Sarah Bernhardt in the principal role.

⁵¹ Artículo publicado en *The World*, citado por Sheridan Morley, *Op. Cit.* P.83.

⁵² Sheridan Morley. *Op. Cit.* P. 83.

Incluso algunos dramaturgos franceses, como Dumas fils, recogerían la anécdota de la censura, ridiculizándola a través de artículos de opinión. En este sentido, el autor de *La Dame aux Camélias* proponía la utilización durante la representación de Salomé –en Francia, evidentemente–, una cabeza químicamente tratada, con el fin de que pudiera mantenerse intacta, sin peligro de descomposición, que la joven princesa besaría sin temor alguno. El *Sketch* del 20 de junio de 1894 recogía las declaraciones del autor francés con indignación: en un artículo titulado “The Bible and the Stage”:

I am convinced, that our French public would not have visited the *Salomé* of Oscar Wilde with the condign disapproval which it received at the hands of the English censor. It would not have shocked the French public to see *Salomé* kiss the severed head of John the Baptist, more specially if it had been a real head, -that of Ravachol, for instance, supposing that his family had carried the Anarchist philosophy sufficiently far to be willing to dispose of it for a reasonable price. With the aid of chemical science, the head might be made to last for a hundred representations; and there is nothing to prevent a little electrical process by which it might be made to open its eyes and even its lips to return the kiss of the daughter of Herodias. This would have been a thrilling effect .

Creemos que las razones aducidas por Wilde para fundar su queja muestran bien el prejuicio que ha imperado en toda época sobre el género teatral, su capacidad y riesgo de movilización y subversión de masas. Wilde siempre mostró inclinación hacia las costumbres teatrales y sociales francesas, por su mayor permisibilidad y humor frente al rígido y ambiguo código moral británico, además de su sensibilidad hacia la figura del artista. Un ejemplo. En *The soul of man under socialism*, el irlandés criticaba la publicitación excesiva de la imagen del artista y del individuo realizada por los medios de comunicación. Wilde entendía el artista como figura pública como una restricción de su libertad, por estar sometido a la opinión general que, mayoritariamente, no era sino prejuiciosa. Alababa en consecuencia la tendencia demostrada por las instituciones francesas, más coercitivas con el periodismo, y más liberadoras para con el artista, diciendo “in France they manage this things better. They do not allow the details of the trials that take place in the divorce courts to be published for the amusement or criticism of the public. All that the public are allowed to know is that the divorce has taken place

and was granted on petition of one or other, or both of the married parties are concerned. In France , in fact, they limit the journalist, and allow the artist almost perfect freedom. Here we allow absolute freedom to the journalist and entirely limit the artist”⁵³.

La preferencia por los gustos y costumbres francesas fue una constante a lo largo de su vida que hizo pública en numerosas ocasiones, en un intento de modelar las arcaizantes tradiciones británicas a partir de la modernidad de la que era sinónimo Francia. Tanto es así que, antes de su primer viaje a Argelia en compañía de Douglas, fue entrevistado por quien se convertiría en su amigo Robert Ross⁵⁴ para el *St. James Gazette* con relación a unos artículos aparecidos en un diario francés sobre su estreno de *An Ideal Husband*, mencionando la curiosa costumbre del dramaturgo de clausurar sus representaciones apareciendo sobre el escenario dirigiéndose al público. “How well the French appreciate these brilliant wilful moments in an artist’s life”⁵⁵, comentó el dramaturgo, a diferencia de la fría atmósfera cultural británica. En dicha entrevista se le preguntaba por el supuesto placer que sentía al exhibirse al público tras las funciones. La respuesta de Wilde fue inmediata : “None whatsoever. No artist finds any interest in seeing the public. The public is very much interested in seeing an artist. Personally, I prefer the French custom, according to which the name of the dramatist is announced to the public by the oldest actor in the piece.” “-Would you advocate this custom in England”, preguntó el entrevistador. “Certainly. The more the public is interested in artists, the less it is interested in art. The personality of the artist is not a thing the public should know anything about. It is too accidental”. La tendencia francófila de Wilde no sólo era patente en los usos y costumbres teatrales parisinos. También la crítica académica merecía su respeto, en la medida en que, a diferencia de Gran Bretaña, el

⁵³ *The Soul of Man Under Socialism*. P. 912.

⁵⁴ La entrevista a la que nos referimos se titula “Mr. Oscar Wilde on Mr. Oscar Wilde, publicada en ella *St. James Gazette* el 18 de enero de 1895. En realidad, la autoría de la misma ha sido muy discutida. Algunos autores han afirmado que fue Wilde mismo quien la escribió, mientras que Rupert Hart-Davis insiste en que lo hizo en colaboración con su amigo Robert Ross, tal y como se desprende en una de las cartas recopiladas por el crítico. Sobre esta cuestión, *vid.* Rupert Hart-Davis. *Letters of Oscar Wilde*. *Op. Cit.* P. 128.

⁵⁵ *Mr. Oscar Wilde on Mr. Oscar Wilde. An Interview*. Published in the *St. James Gazette*, 18 January 1895. In *More Letters*. Pp. 189-196.

papel del crítico de arte solía ser desempeñado por un hombre de letras. Así lo afirmaba Wilde al ser preguntado sobre la superioridad de la crítica teatral francesa sobre la británica: “It would be unfair to confuse French dramatic criticism with English theatrical criticism. The French dramatic critic is always a man of culture and generally a man of letters. In France poets like Gautier have been dramatic critics. In England they are drawn from a less distinguished class. They have neither the same capacities nor the same opportunities. They have all the moral qualities, but none of the artistic qualifications. For the criticism of such a complex mode of art as the drama the highest culture is necessary. No one can criticise drama who is not capable of receiving impressions from the other arts also”⁵⁶. Wilde, además de la crítica académica, admiraba el modo de actuar de los actores franceses. Su superioridad respecto a los británicos residía en su calidad declamatoria. En palabras de Wilde, “English actors act quite as well ; but they act best between the lines. They lack the superb elocution of the French -so clear, so cadenced, and so musical. A long sustained speech seems to exhaust them. At the Théâtre-Français we go to listen, to an English theatre we go to look”⁵⁷. La entrevista continuó refiriéndose a la prohibición de *Salomé* en Gran Bretaña y al contraste presente entre la censura teatral británica y francesa. En cuanto a los críticos teatrales ingleses, “they should be pensioned off, and only allowed to write on politics, or theology or bimetallism, or some subject easier than art”. Cuando se le preguntó sobre su dramaturgo preferido él admitió que en el siglo que corría solamente dos le habían interesado: Victor Hugo y Maeterlinck. Con todo, nunca dejó de reconocer la presencia en sus obras de Pater, Keats y Flaubert, aunque matizando su posible influencia en favor de la coincidencia de estilos, diciendo que “before I came across them I had already gone more than half-way to meet them, Style must be in one’s soul before one can recognize it in others”⁵⁸.

Salomé fue finalmente estrenada en París en el Théâtre de l’Oeuvre por el actor-empresario Aurélien Lugné-Poë -que interpretó el papel de Herodes- el 11 de febrero de

⁵⁶ *Íbid.*

⁵⁷ *Íbid.*

⁵⁸ *Íbid.*

1896, mientras su autor cumplía una condena de dos años de trabajos forzados. Una vez fuera de prisión, desde el Hôtel de la Plage en Berneval-sur-Mer, Wilde escribiría al dramaturgo Edward Rose “the French were charming to me all the time, and produced my play *Salomé*, and wrote about me as a living artist, but the English denied me even the barren recognition one gives to the dead”⁵⁹. Prueba de ello fue que la obra, antes de Londres se estrenaría en Berlín en 1901 y tendría que esperar hasta el 10 de mayo de 1905, cinco años después de la muerte de Wilde, para su primera representación en el New Stage Club del Bijou Theatre.

5.3. OCASO Y EXILIO EN FRANCIA.

Wilde termina de cumplir su condena a las 6.15 de la mañana del 19 de marzo de 1897. No se le restó ni un sólo día. El único privilegio del que pudo gozar fue ser trasladado de Reading a Londres con el fin de evitar la presencia de periodistas y curiosos - si bien dos reporteros del New York Times asistieron a su salida de prisión, afirmando que “he coveted neither notoriety nor oblivion”⁶⁰ - donde fue recibido por unos amigos⁶¹ que le proporcionaron ropa nueva y su primera taza de té desde hacía dos años. A partir de este momento, podemos afirmar que el transcurrir de los días de Wilde oscilan entre la esforzada apariencia de indiferencia frente a los dos años en prisión, y la inevitable desazón de quien ha sido vulnerado en su esencia.

Wilde, a su salida de prisión, no partió inmediatamente hacia Dieppe, como algunos de sus biógrafos han hecho constar, sino que pasó unas horas en compañía de los pocos amigos que le siguieron siendo fieles madurando una idea previa: la reclusión temporal en un convento jesuita. Con todo, la entrada le fue negada debido a razones burocráticas que establecían el requisito previo de haber solicitado la admisión al menos

⁵⁹ *More Letters*. P.147.

⁶⁰ Richard Ellmann. *Oscar Wilde. Op. Cit.* P.492.

⁶¹ Existe gran confusión respecto a quienes de sus amigos fueron a recibirle a su vuelta. Luis Antonio de Villena afirma que fueron Robert Ross y Frank Harris quienes lo esperaron a la puerta de la prisión, el primero proporcionándole ropa nueva y el segundo un billete para trasladarse de inmediato a Francia. *Oscar Wilde. Biografía. Op. Cit.* P.129.

con un año de antelación. A pesar de la fortaleza que tras su estancia en Reading siempre quiso mostrar frente a sus amigos - su amiga Ada Levenson le describe entrando triunfalmente en su casa el mismo día de su llegada “with the dignity of a king returned from exile.... talking, laughing, smoking a cigarette, with waved hair and a flower in his buttonhole”, con un aspecto “makedly better, slighter and younger than he had two years previously”⁶²-, Wilde, al conocer la negativa jesuita, no pudo reprimir el llanto. Sin duda este obstáculo le obligó a optar definitivamente por aquel pequeño lugar en la costa extranjera, del que había hablado anteriormente a su amigo Reggie Turner, y al que aludía al final de *De Profundis*, añorando el refugio proporcionado por la naturaleza que hasta el momento siempre había descartado. Tal sería el santuario para su purificación pues “society, as we have constituted it, will have no place for me, has none to offer ; but Nature, whose sweet rains fall on unjust alike, will have clefts in rocks where I may hide, and secret valleys in whose silence I may weep undisturbed”⁶³. Ese lugar tendría por nombre Dieppe, y más tarde, Berneval-sur-Mer. Wilde se preparaba para representar su último papel, el del *wanderer* encarnado en Sebastian Melmoth.

Considero interesante incidir en la estancia de Wilde en Francia durante sus últimos años de vida por numerosas razones. La más importante, en cierto modo, entronca con aquella que ha dado lugar a este breve y selectivo recorrido biográfico. Wilde escoge Francia como paradero definitivo - “definitivo” ya que somos de la opinión que en cierto modo Wilde, por su aletargamiento artístico, intuía su cercano declive - debido a su predilección francófila. Esto no resulta novedoso si atendemos a los datos citados anteriormente en los dos primeros puntos de nuestra exposición. Pero creemos que esta tercera y última etapa, precisamente por su carácter *final*, reviste su opción de un contenido original a la par que trágico. Wilde sabe, o intuye en cierto modo, su imposibilidad creativa y el rechazo social al que está sometido en Inglaterra. Abandonar el país significa tanto la huida obligada cuanto la huida regenerativa. Francia

⁶² Richard Ellman. *Oscar Wilde. Op. Cit.* P. 495.

⁶³ *De Profundis*. P. 954.

resulta el único lugar en que se siente capaz de volver a activar su genio creativo, gozando de la inmunidad que se le prohíbe en Gran Bretaña. Esta faceta del Wilde liberado, que, como afirma de Villena, “se finge invencible”, y con numerosos proyectos futuros - entre los más importantes la composición de una nueva comedia *Mr. And Mrs. Daventry*, y un drama faraónico, con reminiscencias de *Salomé* -, contrasta con el Wilde desconfiado, obstinado por sus preocupaciones económicas, empeñado en recrear el mito que se le ha arrebatado y que irremediabilmente se sabe vencido. De ahí que creamos que su opción por Francia, por una pequeña localidad costera, no simbolice tanto el afán de inspiración anterior, como la necesidad de olvidar. “El agua se lleva las manchas y las heridas del mundo” dice en *De Profundis*. Una identidad mermada requiere una localización igualmente dual.

Así, Dieppe constituye el lugar ideal para una identidad basculante entre dos polos opuestos. A lo largo de todo el siglo XIX, Dieppe se había erigido en tanto que lugar de recreo de la élite británica. Como si de un Brighton francés se tratase, las inmejorables comunicaciones portuarias y ferroviarias habían favorecido su acelerado desarrollo en tanto que parada obligatoria previa a la entrada en cualquiera de los dos países. Como cualquier otro lugar de veraneo de moda, a lo largo de sus costas se concentraba la nobleza francesa y británica, celebrando todo tipo de acontecimientos sociales y dedicados exclusivamente a las diversiones características de las clases privilegiadas. Pero Dieppe, contrastando con el ambiente elegante, reunía también pintores y escritores de ambas orillas del canal como Delacroix, Renoir, Degas o Turner, fascinados por la belleza de sus vistas y su variedad arquitectónica. Escindida entre su calidad de lugar de veraneo y de residencia habitual, entre sus casinos y sus económicos hoteles del puerto, entre el exquisito refinamiento de sus salones y la producción en masa de su industria pesquera, su atractivo residía precisamente en su dualidad esencial, capaz de reunir y permitir la coexistencia de contrarios irreconciliables. Como afirma John Stokes,

for some of its admirers, the aesthetes and decadents of the fin de siècle, it was that uncertainty which made Dieppe so attractive, such a challenge to observation. English or

French ? Port or resort ? Designed for leisure or made for adventure Anxious to distinguish themselves from the other holiday-makers, the aesthetes came to Dieppe believing that they could combat respectability with refinement, could substitute for mere consumption an active mode of 'appreciation'⁶⁴.

Esta ambivalencia se ajustaba exactamente con un Wilde recién salido de la cárcel. Como él mismo, el lugar alternaba entre un origen determinado y una nacionalidad adoptiva, resultando la frontera entre ambos la única posibilidad de existencia. "Dieppe was and was not French, was and was not English, a border town, a liminal place"⁶⁵. Su liminariedad ofrece a Wilde toda una serie de perspectivas de vida que Londres le anula. Además hemos de recordar que durante el proceso judicial y los dos años de prisión que le siguieron, Dieppe se convirtió en sinónimo de retiro y de exilio para numerosos artistas londinenses - entre ellos Beardsley, Arthur Symons, Charles Conder o Ernest Dowson, entre otros - que veían sus libertades amenazadas debido a su orientación sexual. Frente a la represión social de Londres, la costa francesa les permitía expandirse en libertad sin por ello conculcar ningún código ético. En este sentido, el recorrido vital y espacial de Wilde resulta parejo al de Michel en la novela de Gide, *L'Immoraliste*. En ambos casos, el viaje hacia el Sur permite la asunción de una identidad no encontrada, la posibilidad de la diferencia. Sin duda esta figuración de Dieppe en tanto que Arcadia sexual, similar a Biskra, debió atraer a Wilde, aunque más por la liberación moral que suponía, que por dar rienda suelta a pulsiones físicas dionisiacas. Wilde no busca como Michel asumir o descubrirse sino justo lo contrario, diluir su identidad sexual en favor de la recuperación del genio creativo.

Con todo, contrariamente a lo que se esperaba, Dieppe no era el lugar mítico que prometía ser. La misma nación que había osado representar *Salomé* en sus escenarios parisinos durante su encarcelamiento, dando a entender su indiferencia con respecto al pasado personal del artista, y prevaleciendo con ello la figura del genio sobre éste, se volvía contra él. Precisamente por la ambivalencia citada anteriormente, Dieppe

⁶⁴ John Stokes. *Oscar Wilde : Myths, Miracles and Imitations. Op. Cit.* P.128.

⁶⁵ *Ibid.*

conservaba, además de los aspectos más brillantes de Gran Bretaña, los más sórdidos. Los prejuicios londinenses se habían trasladado a Francia. Cuenta Sheridan Morley que “the English residents of Dieppe were however otherwise inclined, and their continuing hostility succeeded in getting Oscar slung out a number of restaurants and cafés where their patronage was too important to be disregarded by the French proprietors”⁶⁶, y el mismo Wilde escribía a su amigo Edward Strangman que “Dieppe, like all provincial towns in France, not merely has no books, but does not know in what garden those yellow flowers grow”⁶⁷. El rechazo social que inspiraba el dramaturgo llegó a hasta tal punto que el *sous-préfet* del distrito amenazó a Wilde con ser expulsado de la ciudad y del país en caso de que se produjera algún escándalo parecido al que había originado su encausamiento en Londres.

Frente al rechazo social más absoluto tanto en Inglaterra como en Francia, al que se unen la escasez de recursos económicos, la falta de apoyo entre sus amigos - que temen ser objeto del mismo rechazo - y familiares - su madre había muerto durante sus años en prisión y su esposa, aunque accede a verse con él dos veces al año, se niega a que sus hijos participen en sus encuentros -, Wilde opta por el aislamiento en Berneval-sur-mer, un pequeño pueblo cercano a Dieppe. Es allí, en el Hôtel de la Plage - donde firma con el pseudónimo de Sebastian Melmoth - y más tarde en un pequeño chalet, donde consigue encontrar finalmente cierta tranquilidad, una semana después de haber sido puesto en libertad. Ya durante su estancia en Reading Wilde entrevió la posibilidad de modificar su nombre transformándolo en el anterior pseudónimo, que se convertiría en su nueva identidad hasta su muerte. La estética del nombre, así como su correlación dramática será estudiada con mayor detenimiento en el capítulo tercero. Por el momento nos bastará señalar las connotaciones que el mismo posee con respecto a su trayectoria vital. Todos los autores consultados coinciden al señalar el origen de “Sebastian” en tanto que homenaje al mártir juvenil, en numerosas ocasiones figurado durante el

⁶⁶ Sheridan Morley. *Op. Cit.* Pp. 141-142.

⁶⁷ *More Letters.* P.149.

renacimiento italiano mediante representaciones homoeróticas⁶⁸. En cuanto a su apellido, “Melmoth” haría alusión directa al protagonista de *Melmoth the Wanderer*, novela gótica inglesa publicada en 1820 por Charles Robert Maurin, hermano de la abuela de Wilde y según el dramaturgo, “ami de Goethe, de Byron et de Scott”⁶⁹. El mismo Wilde definía la obra como “that strange and wonderful book book that so thrilled Balzac and Baudelaire, and was a part of the romantic movement in France in 1830”⁷⁰. Luis Antonio de Villena observa numerosos paralelismos entre la trama argumental de la obra y la propia trayectoria de Wilde : Melmoth, irlandés, establece un pacto con el diablo por el que accedería a la vida eterna a cambio de su alma, la salvación siendo únicamente posible a cambio de que alguien intercambie con él su destino. Ante la imposibilidad de encontrar a alguien que acepte correr su misma suerte, Melmoth queda condenado a vagar, errante como Wilde, en busca de ese *alter ego* .

En Berneval, Wilde lleva a cabo el ideal de vida que había expuesto en *De Profundis* y trata de recuperar la genialidad artística de antaño, consciente de que su estancia en la cárcel ha mermado su capacidad creativa. Comienza con una carta enviada al *Daily Chronicle* sobre la reforma de las prisiones y prevé la próxima composición de nuevos dramas, sobre los que solicita adelantos económicos. En este sentido, Berneval representa la antesala a su vuelta triunfal al mundo de las artes. Al menos así lo creía el dramaturgo al confesarle a Gide sus intenciones de recluirse temporalmente del mundo para preparar su regreso con una nueva pieza :

El pueblo es tan terrible que jamás conoce a un hombre salvo por la última cosa que ha hecho. Si ahora yo volviera a París, no querrían ver en mí sino al.... Condenado. No

⁶⁸ Cf. Xosé Manuel Buxán Bran. « Algunos términos para un abecedario homoerótico de la iconografía contemporánea de San Sebastián Mártir ». *Miradas sobre la Sexualidad en el Arte y la Literatura del Siglo XIX y XX en Francia y España*. Aliaga, Haderbache, Monleón, Pujante (Eds.) Universitat de València. 2001. Pp. 201-209.

⁶⁹ Así figura en una carta dirigida a su amigo Robert Sherard, en la que le indica a éste que el nombre de su madre debe figurar junto al de los autores citados. *More Letters*. P. 103.

⁷⁰ *More letters*. P.103.

quiero reaparecer antes de haber escrito un drama. Hasta entonces es necesario que me dejen tranquilo...¿No es cierto que he hecho bien viniendo aquí ?⁷¹

Con todo Wilde reconoce la verdad de su estado. No es nuestra tarea aquí discernir si la cárcel fue el motivo de su perdición o el aislamiento social que supuso la misma. Ciertamente la creación artística no estaba exenta en Wilde de aspiración social, éxito al que tras su paso por Reading jamás podría volver a acceder. Carente de público y mermado física y psicológicamente, el artista no podía sino asumir su frustración. En una carta escrita durante esa época Wilde se lamenta de su situación, perfectamente lúcido respecto a su incapacidad como artista :

No me encuentro en la situación de ánimo adecuada para trabajar en lo que me gusta y me temo que nunca me encontraré. La gran energía creativa que había en mí me la han sacado a patadas.⁷²

Wilde ya nunca volvió a ser lo que era. Salvo las cartas escritas sobre la reforma penitenciaria y *The Ballad of Reading Gaol*, la productividad artística de Wilde quedó definitivamente tocada de muerte. Sin cumplir con su promesa de reaparecer en la escena pública con un nuevo drama, Wilde decide instalarse en París, donde residiría durante los tres últimos años de su vida, primero en el Hôtel de Nice y más tarde en el económico Hôtel d'Alsace, aunque a pesar del beneficio que para él suponía la atmósfera intelectual parisina, tampoco en la capital parece recobrar la creatividad de antaño⁷³. Desde este momento, la trayectoria vital de Wilde se acelera. Inquieto, como en búsqueda de algún lugar imposible, Wilde recorre Italia en numerosas ocasiones - Nápoles, Posilippo, Sicilia, Roma, Genova - pasando por Suiza - Gland. Finalmente decide establecerse en París, donde trata de revivir el ritmo desenfrenado anterior a su reclusión, abandonándose a su suerte, sintiendo su cercano declive. Así lo describe Morley al decir que “he was happy to spend his time into a gentle absinthe-tinted

⁷¹ André Gide. *Op. Cit.* P.59.

⁷² *Letters.* P.636. Citado y traducido en Peter Funke. *Op. Cit.* P. 170.

⁷³ Wilde en numerosas ocasiones incide en su incapacidad para recobrar la creatividad de antaño tras su paso por la cárcel, aludiendo repetidamente a la “muerte” de una parte de sí mismo. Cf. *Letters.* P. 760.

decline, no longer driven by the urge to complete any work, or retrieve a reputation about which he had long ceased to care socially or artistically”⁷⁴. Es el Wilde más romántico de toda su vida, el que se sabe vencido y agota cada minuto lanzando sus últimas llamaradas de esplendor.

Oscar Wilde muere en París, como su personaje más logrado, el ficticio hermano de Jack en *The Importance of Being Earnest*, en el Hôtel d’Alsace, el 30 de noviembre de 1900, debido a una infección de oído combinada con el desarrollo de una sífilis contraída probablemente durante su juventud. Poco antes de morir había recibido la extremaunción. Su entierro se llevó a cabo en el cementerio de Bagneux, tras un funeral celebrado en la iglesia de Saint-Germain des Près, al que únicamente asistieron sus amigos más íntimos. En 1909 sus restos fueron trasladados al cementerio de Père Lachaise, donde descansan en una tumba adornada con una escultura de Jacob Einstein que lleva inscritas los versos siguientes. Pertenecen a *The Ballad of Reading Gaol*.

And alien tears will fill for him
Pity’s long-broken urn
For his mourners will be outcast men
Ad outcasts always mourn.

A modo de conclusión de esta tercera y última etapa biográfica, hemos considerado afín a nuestros intereses detenernos en su estancia en Francia durante sus últimos días dado que su recorrido espacial y vital mostraban una predilección francófila confirmada tanto por sus actos como por sus obras. Para el Wilde artista, Francia fue sinónimo de libertad, aunque hemos de establecer un matiz diferente con respecto a sus dos etapas anteriores. Wilde, en 1883 y en 1891 buscó un referente con el que identificarse y definirse a partir de su propia intuición de su devenir, esto es, de aquello en lo que quería metamorfosearse. Al final de su vida, Francia no fue tanto un punto de partida creador sino recuperador de lo perdido, reunificador de lo digregado. La era mítica dejó paso a la laguna Estigia, convertida en su destino último.

⁷⁴ Sheridan Morley. *Op. Cit.* P.147.

**CAPÍTULO 6: *INFLUENCIA, RECEPCIÓN Y SUBVERSIÓN DE LAS
DRAMATURGIAS DEL BOULEVARD EN LAS
COMEDIAS DE SOCIEDAD DE OSCAR WILDE.***

6. INFLUENCIA, RECEPCIÓN Y SUBVERSIÓN DEL *THÉÂTRE DE BOULEVARD* FRANCÉS EN LAS COMEDIAS DE SOCIEDAD DE OSCAR WILDE.

6.1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES.

La metodología a seguir en el estudio comparado de las recurrencias entre Wilde y otros dramaturgos franceses anteriores y contemporáneos a él se fundamentará en la metodología seguida hasta ahora por la crítica comparatista relativa a esta cuestión. Es decir, trataremos de explicitar la conexión directa entre dos o más textos a partir de la observación de elementos recurrentes comunes. En este sentido hemos de advertir que, si bien algunos de los paralelismos señalados aquí con obras francesas han sido ya reseñados por la crítica, raramente estos han sido objeto de más de un simple comentario y, mucho menos, de un estudio detallado como el que aquí avanzamos. Con todo habremos de expresar nuestras reservas ante los acercamientos realizados por diversos autores, ya que algunas de dichas semblanzas -por ejemplo las concernientes a la estructuración dramática de la obra en un número específico de actos de temática similar, cada uno de ellos supeditados a un conjunto simbólico superior, o la función determinada de ciertos personajes-tipo u objetos, entre otras-, más que remitir a un determinado autor, remite a toda una conceptualización del género aplicada por dicho autor. Como veremos a continuación, en algunos casos la semblanzas halladas entre estos dramaturgos y Wilde se limitan a simples inspiraciones estructurales de las obras -como es el caso de la terna expositiva iniciada por Scribe en su conceptualización de la *pièce bien-faite*, entre otros múltiples recursos de la misma. En otros, la similitud se estrecha más visiblemente -sobre todo en el caso de los parlamentos y de las situaciones. Así, el criterio operativo que regirá nuestra exposición se articula en tres puntos. Creemos que, en la composición de sus obras dramáticas, Wilde se inspira -cuando las

semblanzas no son tan evidentes que nos permiten afirmar que *toma directamente* en :

- i) ejemplificaciones en su trama de procedimientos estructurales ajenos, particularmente referentes a fórmulas estereotipadas puestas en escena por Scribe.
- ii) reutilización de temas ampliamente conocidos por el público a los que se añaden adaptaciones de personajes o situaciones presentes en otras obras sometiéndolos a un nuevo contexto mediante la inclusión de variantes propias que reflejan aspectos característicos del propio dramaturgo o de su estética personal.
- iii) adaptaciones de parlamentos, que no son sino ecos del pasado y que contribuyen a la configuración lingüística de sus personajes, subvirtiendo las claves clásicas de los mismos mediante expresiones propias del *wit* del autor.

El primer punto de nuestra exposición ha sido señalado por numerosos autores en relación con la *pièce bien-faite* y por lo tanto exige un análisis detallado de la metodología compositiva seguida por sus dos mayores representantes, Scribe y Sardou. Esto requiere además el trazado de un recorrido breve a través de la presencia de dichos autores en los escenarios ingleses y la profusa anglización de sus obras, con el fin de demostrar el arraigo de su dramaturgia en el contexto teatral del que surge Wilde. Tal recorrido ha sido realizado en páginas anteriores por lo que no repetiremos aquí sus principales características. Nuestra opinión a propósito de la indudable presencia de obras francesas en la dramaturgia wildeana se explica en función del escaso éxito obtenido por sus dos primeras obras, *Vera or the Nihilists* y *The Duchess of Padua*, obligándole a adoptar nuevas fórmulas expresivas teatrales menos personales a cambio de un éxito de público asegurado. Detengámonos por un

momento en estas dos obras y su repercusión para entender el giro dramático de la producción wildeana.

6.2. INICIOS Y PRIMERAS COMPOSICIONES DRAMÁTICAS.

La primera obra escrita por Wilde para los escenarios, *Vera or the Nihilists* se representa por primera vez el 20 de Agosto de 1883 en el Union Square Theatre de Nueva York. Su estreno estaba fijado para el 17 de diciembre de 1881, pero tres semanas antes de esta fecha una noticia era publicada en el diario *The World* -editado en aquella época por el hermano de Wilde- anunciando que “considering the present state of political feeling in England, Mr. Oscar Wilde has decided on postponing for a time the production of his drama, Vera”, y es que en marzo de ese mismo año el zar Alejandro II de Rusia había sido asesinado. Los rumores insistían el hecho que, dada la relación de parentesco entre la esposa del zar y el Príncipe de Gales, éste habría ejercido cierta presión para evitar el estreno en esa fecha. Esta hipótesis no nos parece en absoluto desdeñable si atendemos a las casuales coincidencias entre la ficción de la obra y los acontecimientos producidos, principalmente en lo concerniente a la figura del personaje de Wilde, el progresista y reformador zar Czarevich, y su correlato en la realidad. En todo caso, y a pesar de los acontecimientos que previos a su estreno que le proporcionaron cierta fama durante la época, la obra ha sido considerada generalmente por la crítica¹, en consonancia con sus primeros poemas, un simple ejercicio dramático de juventud inspirado

¹ Resulta irónica la coincidencia temporal en la representación de sendos montajes, *Vera* en Estados Unidos y *Fédora*, la pieza de Sardou, en Rusia, de la mano de Sarah Bernhardt. Alan Bird plantea una serie de conexiones entre la pieza de Wilde y ciertos títulos relativos al movimiento Nihilista, en boga en aquel momento. Dice Bird, “the questions of interest are whether Wilde knew of Sardou’s play and how popular were stories and dramas involving the Nihilists. It would be equally intriguing to know whether Wilde was aware of that “Darlin Book”, *Elizabeth or the Exiles of Siberia* (from the French of Madame Cottin, 1880), so beloved of Joxer Daley in O’Casey’s, *Juno and the Peacock* and by countless young people in Ireland and elsewhere, since it is also concerned with revolutionary struggles against the tyrannical rules.” Alan Bird. *The Plays of Oscar Wilde*. London. Vision Press Limited. 1977. p. 22.

directamente en *Fédora* de Sardou, carente de todo interés o cualidad artística intrínseca y esencialmente convencional en su trama. La reseña anónima publicada en el *New York Daily Tribune* un día después del estreno la calificaba de melodrama desfasado e inverosímil, un ejercicio de estilo plagado de “several queer scenes, picturesque at points, but mostly ugly, and by the exposition of a fanciful, foolish, highly peppered story of love, intrigue and politics, invested with the Russian accesorics of fur and dark-lanterns, and overlaid with bantam gabble about freedom and the people”, concluyendo que “*Vera* is high-stepping, wordy, and long-winded ; but it is, in substance, and after much condensation shall have formed it, a practical piece of a common-place order”². Otra reseña, esta vez publicada en el *New York Times*, de idéntica fecha, señala igualmente el fracaso de la obra, marcada en exceso por el interés de transmitir planteamientos personales en detrimento de la situación dramática :

The Nihilism which is presented in *Vera* is a stupid and tiresome element of the work. These rapid fellows who talk like lunatics, swear the most preposterous oaths, and act like children give no dramatic force to the play. It should be observed clearly that they do not act - they talk. They yell their theories of liberty. They argue and quarrel (...) Mr. Wilde's play is, in fact, an energetic tirade against tyrants and despots ; it is full of long speeches in which the glory of liberty is eloquently described ; each of the characters has his 'preaching' to do, and each does it with extraordinary vigor ; the play is, we may suggest, a kind of pulpit from which Mr. Wilde utters his declamatory dictum upon freedom and the rights of man. But all this does not make a dramatic play, and *Vera* is not dramatic.³

Ambas crónicas confirman la falta de madurez dramática del autor que todavía no ha encontrado un género apropiado en el que expandirse y popularizarse. Sus obras son todavía demasiado personales, esto es, volcadas en exceso en plantear cuestiones insuficientemente dramatizadas que motiven el interés al público. Wilde no domina todavía el escenario ni sus recursos, y delega el peso de la obra en la conversación y

² *New York Daily Tribune*, 21 de agosto 1883.

³ *Ibid.*

en la profusión de ideas más o menos luminosas, más o menos revolucionarias que, evidentemente, al cabo de un cierto tiempo acaban por adormecer al espectador.

Su siguiente obra dramática, *The Duchess of Padua*, escrita antes de la primera representación de *Vera Or The Nihilists*, sigue siendo una pieza de juventud, demasiado anclada en presupuestos estéticos no aptos para un público interesado principalmente en piezas comerciales. Incluso Wilde mismo fue consciente de su debilidad como drama. En 1898, tras haberla considerado el *chef-d'oeuvre* de su juventud, escribía a Robert Ross “You are quite right. *The Duchess of Padua* is unfit for publication -the only one of my works that comes under that category”⁴. La pieza había sido escrita por encargo de una actriz americana, Mary Anderson, en 1883. Al ser rechazada por la actriz, Wilde la publicó costeándose él mismo los gastos, y no fue estrenada hasta el 26 de enero de 1891 en Nueva York gracias al interés del actor-empresario Lawrence Bartlett, que substituyó su título original por el de *Guido Ferranti*. La autoría de Wilde no fue nunca revelada, aunque a juzgar por ciertas reseñas publicadas en los diarios de la época, se trataba de un secreto a voces⁵. *The Duchess of Padua* es una tragedia en cinco actos, escrita en verso blanco, que se aleja de las obras populares de la época imitando los preceptos dramáticos isabelinos, por lo que es común hallar frecuentes paralelismos con parlamentos shakespearianos. La obra, aunque contextualizada en el Renacimiento, está basada en una pieza censurada por Lord Chamberlain, *The Cenci*, de P.B.Shelley -drama que, como en el caso de Wilde, más tarde influenciaría la dramaturgia de Artaud- por cuanto reproduce el asesinato de un envilecido aristócrata a manos de una mujer. Tal y como ocurría en *Vera or The Nihilists*, la trama sigue estando demasiado supeditada a los cánones melodramáticos, incompatibles con una escenificación no contemporánea e innovadora. *The Duchess Of Padua* volvió a ser un fracaso para Wilde,

⁴ *Letters*. P.757.

⁵ En un artículo anónimo publicado en el *New York Daily Tribune*, de fecha 27 de enero de 1891, el autor dice “the authorship of *Guido Ferranti* has not been disclosed. There need not have been any hesitation about it- for he is a practised writer and a good one. We recognize in this work a play that we had the pleasure of reading several years ago in manuscript. It was then called *The Duchess of Padua*. The author of it is Oscar Wilde”. In Karl Beckson. *Oscar Wilde.The Critical Heritage*. London. Routledge & Kegan Paul. 1970. P. 89.

manteniéndose en cartel del 21 de enero hasta el 14 de febrero de 1891. Faltaría todavía un año para que Wilde alcanzara la cumbre del éxito como dramaturgo con su primera comedia de sociedad *Lady Windermere's Fan*.

6.3. RAZONES DEL GIRO ORIENTATIVO HACIA EL TEATRO.

Estos dos primeros fracasos dramáticos refuerzan nuestra tesis inicial. Wilde, al comprobar desencantado la no-viabilidad comercial de sus obras -algo comparable al escaso éxito generado por sus poemas pertenecientes a su etapa de estudiante de Oxford, reducidos a simples curiosidades estéticas⁶- decide dar un giro completo a su dramaturgia. En *Lady Windermere's Fan*, la primera de las cuatro comedias de sociedad que le popularizaron como dramaturgo y le elevaron, junto a *The Picture of Dorian Gray*, a la calidad de autor universalmente reconocido, se comienza a percibir la evolución que encauzaría el resto de su producción, exceptuando *Salomé*, prohibida por la censura antes de ser estrenada. En *Lady Windermere's Fan* Wilde se inclina hacia parámetros menos originales estilísticamente, pero de mayor efecto entre el público. Los personajes no son ya encarnaciones bíblicas ni están situados en países relativamente remotos. Se trata de comedias de sociedad, destinadas a un público que se reconoce en ellas, y que ante todo se divierte con ellas. Wilde, al hacer propias convenciones presentes en el teatro británico desde principios de siglo debido a la progresiva anglización de dramas franceses que importan fórmulas teatrales parisinas, parece subyugar su creatividad anterior, expandida con menor éxito en sus obras precedentes, en favor de reclamos de audiencia. Con todo, nuestra opinión difiere de esto último. Wilde aplica rigurosamente determinadas claves escénicas triunfantes entre las clases populares y

⁶ Esta es la opinión de Sheridan Morley al decir que “the plays and the poems still showed signs of being dutifully rather than enthusiastically written, and he had yet to find a poetic or theatrical form into which he could channel his eccentric talent for rearranging well-known phrases into one-line gags”. Sheridan Morley. *Op. Cit.* P.50.

desarrolladas por los teatros del *boulevard*, y las adapta a un nuevo contexto -esta vez la Inglaterra victoriana. Sin embargo, introduce sutiles modificaciones respecto a las obras que le sirven de inspiración que nos permiten refrendar nuestra tesis sobre su voluntad de subvertir subliminalmente valores bien asentados en aquel momento. Así, lo que en apariencia son simples comedias de sociedad, poseen estructuras más profundas, otros niveles de lectura únicamente perceptibles cuando cotejados con los dramas originales sobre los que se fundan. Esta actitud, que demuestra además un mayor dominio del arte escénico tanto en su aspecto textual - dada la elaboración de sus tramas- como en su vertiente representativa -la elección de determinadas actrices para encarnar determinados papeles- confirma que Wilde, a partir de 1891, alcanza su madurez dramática, que culminará con *The Importance of Being Earnest*, y revela su propia poética personal estudiada en el primer punto de nuestro trabajo.

Además, Wilde tampoco es ajeno a la voluntad de enriquecerse y de popularizar su nombre por medio del teatro. El capítulo dedicado a su biografía destaca el interés del dramaturgo por crear un nombre propio y un importante hueco en el marco del arte dramático. Wilde busca tanto la fama como el triunfo económico. Esto se desprende de sus numerosas declaraciones en cartas o entrevistas, en las que afirma su intención de superar a diversos autores contemporáneos –principalmente a Pinero y Jones-, lucrarse con sus obras y así, consagrar su nombre como autor teatral . Ejemplo de esto último es una de las primeras cartas enviadas por el dramaturgo a E.F.S Pigott -examinador y censor de las obras, junto a Lord Chamberlain-, recopiladas por Rupert Hart-Davis, en la que anuncia su deseo de conseguir la fama gracias a la composición de su primera obra, *Vera or The Nihilists* -que más tarde resultaría un fracaso dada la fragilidad estructural que el mismo Wilde reconoce en la carta :

(September 1880).

Dear Mr. Pigott, I send you a copy of my first play, which you kindly said you would like to see. Its literary merit is very slight, but in an acting age perhaps the best test of a good play is that it should not read well.

Capítulo 6

I know only too well how difficult it is to write a really fine drama, but I am working at dramatic art because it's the democratic art, and I want fame, so any suggestion, any helpful advice, your experience and very brilliant critical powers can give me I shall thank you very much for.

I think the second act is good writing, and the fourth good position - but how hard to know the value of one's own work ! Believe me truly yours.

Oscar Wilde.⁷

En cuanto a los beneficios económicos que esperaba como resultado de sus obras, Wilde nunca escondió su deseo de hacer fortuna con su arte. Prueba de ello son los numerosos comentarios realizados durante la redacción de sus obras, tanto primeras como últimas, en las que solicita por anticipado parte del sueldo convenido con el fin de afrontar sus gastos. Wilde, además de fama, escribe por dinero, y así lo afirma en una carta en la que hace referencia a una obra de cercana finalización, una comedia ligera y cercana al absurdo, cuyo estreno más que probablemente le reportará “a lot of red gold”⁸. Obviamente, tales declaraciones evidencian un sentido teleológico en la dramaturgia wildeana, más próximo y resultante de su agitada vida social -todos sus biógrafos destacan las innumerables deudas contraídas por el autor-, que a una inclinación natural y artística hacia parámetros teatrales más convencionales.

De acuerdo con lo expuesto más arriba, es interesante destacar el evidente paralelismo existente entre la explicación que aportábamos a la fluctuante evolución de la dramaturgia wildeana y sus escritos teóricos a propósito de la condición ética del hombre y del artista. En este sentido, el mismo dramaturgo parecía anunciar ya en 1880 el giro dramático que adoptaría su obra como resultado del choque con el gusto del público. Wilde, en tanto que artista, toma conciencia progresivamente sino

⁷ Rupert Hart-Davis. *More Letters. Op. Cit.* P. 32.

⁸ *Letters.* p. 364. Lynton Hudson confirma nuestra tesis, afirmando que el decantamiento de Wilde por la literatura dramática fue más el resultado una elección premeditada con el fin de enriquecerse y alcanzar la fama, que una evolución natural artística: “Wilde did not choose the dramatic form because it was a necessity of his nature, regardless of whether or not his plays ever reached the stage, as did Swinburne and Alfred de Musset, and as he did himself exceptionally when he wrote *Salomé*. He turned to the theatre because he needed to make money; because other forms of literary work, even if they had enhanced his reputation, had failed to make him financially independent!”. Lynton Hudson. *Op. Cit.* P. 100.

del desajuste entre el público y la excelencia dramática, de la paradójica independencia del uno con respecto al otro, así como de la necesidad del primero por parte del artista para su triunfo personal. En uno de sus últimos ensayos, refiriéndose a la tentativa constante de moralizar las artes, sugiere la citada dislocación entre calidad dramática y aceptación popular, incidiendo en el yugo del gusto de la audiencia como conflicto interno del artista que ha de debatirse entre doblegarse o rebelarse contra él :

In England, the arts that have escaped best are the arts in which the public take no interest. Poetry is an instance of what I mean. We have been able to have fine poetry in England because the public do not read it (...) In the case of the novel and the drama, arts in which the public do take an interest, the result of the exercise of popular authority has been absolutely ridiculous. No country produces such badly written fiction, such tedious, common work in the novel form, such silly vulgar plays as England. It must necessarily be so. The popular standard is of such a character that no artist can get to it. It is at once too easy and too difficult to be a popular novelist. It is too easy, because the requirements of the public as far as plot, style, psychology, treatment of life and treatment of literature are concerned are within the reach of the very meanest capacity and the most uncultivated. It is too difficult, because to meet such requirements the artist would have to do violence to his temperament, would have to write not for the artistic joy of writing, but for the amusement of half-educated people, and so would have to suppress his individualism, forget his culture, annihilate his style, and surrender everything that is valuable in him. In the case of drama, things are little better : the theatre-going public like the obvious, it is true, but they do not like the tedious (...) The one thing that the public dislike is novelty, Any attempt to extend the subject-matter of art is extremely distasteful to the public ; and yet the vitality and progress of art depend in a large measure on the continual extension of subject-matter. The public dislike novelty because they are afraid of it. It represents to them a mode of individualism, an assertion on the part of the artist that he selects his own subject, and treats it as he chooses. The public are quite right in their attitude. Art is individualism and individualism is a disturbing and disintegrating force. Therein lies its immense value. For what it seeks to disturb is monotony of type, slavery of custom, tyranny of habit, and the reduction of man to the level of a machine.⁹

⁹ SMS. P. 909.

Los argumentos anteriores, conceptualmente inspirados del simbolismo francés, predicen los postulados que dos décadas más tardes esgrimirán todos los movimientos vanguardistas europeos, reivindicando el extrañamiento como fuente de resurgimiento y creación artística. Bajo estas palabras es fácil reconocer la sombra del propio Wilde, enfrentado al drama existencial del creador. Sin duda el debate interno del artista, desazonado por la escisión de su creatividad entre dos polos contrarios - la sumisión y el rechazo de la norma plural- expresan el conflicto estético wildeano que se percibe en la composición de sus obras dramáticas, basculantes entre la influencia y la subversión de imperativos teatrales anteriores.

Dos últimas puntualizaciones previas. Los motivos que nosotros señalamos - fracaso de obras anteriores ; necesidad imperativa de éxito mediante fórmulas más operativas entre el público que garantizaban, al menos en su cuadro externo, en su estructuración, el gusto del público- son hipotéticos ya que Wilde nunca asumió la influencia de otros autores en su dramaturgia -contradiendo con ello sus teorías sobre el crítico como artista.. La influencia de otros autores, sin embargo, resulta más palpable si atendemos al análisis de su biografía -tal y como hemos venido haciendo- y de las propias palabras de Alfred Douglas remitiendo a conversaciones con el dramaturgo, afirmando que “Wilde.... told me that from Pinero and Dumas *films* he had learnt all he knew of stagecraft”¹⁰, o a la carta enviada por un amigo de Wilde, Reginal Turner, a H. Stanley Schwarz, uno de los primeros autores en investigar las fuentes originarias de las comedias wildeanas, en la que se subraya la indudable asistencia de Wilde a la representación de los dramas de Alejandro Dumas, tanto en Inglaterra como en Francia, además de su lectura e investigación en su persona y proceder dramático: “There is no doubt that he read all Dumas’ plays and was much interested in them, as in him, and had studied his technique. He *must* have seen several of the plays performed, probably in Paris and certainly in London. He

¹⁰ Lord Alfred Douglas. *Oscar Wilde and Myself*. London. John Long. 1914. P.235. Citado por E.H. Mikhail. “*The French Influences on Oscar Wilde’s Comedies*”. *Op. Cit.* P.220.

often talked of Dumas as a dramatist and a man of ideas- so remote from today....”¹¹.
son numerosas las acusaciones de plagio a las que debió someterse el autor, aunque
en la mayoría de los casos, revelan, más que las imitaciones en las que se inspiró el
irlandés, las propias limitaciones interpretativas del crítico, incapaz de saber desgajar
la originalidad de su obra. Esta es la impresión que obtenemos a través de la
acusación proferida por el crítico musical y dramático norteamericano James
Gibbons Huneker, en su artículo “The Seven Arts” publicado en *Puck* el 28 de
noviembre de 1924:

Possibly, that is why I care so little for his verse, a *pasticcio* of Swinburne –(in the
wholly admirable biography of this poet by Mr. Gosse, reference is made to O. W. by
the irascible hermit of Putney: ‘I thought he seemed a harmless young nobody...I
should think you in America must be as tired of his name as we are in London of Mr.
Barnum’s and his Jumbos’)-, Milton, Tennyson, or for his prose, a dilution of Walter
Pater and Flaubert. His *Dorian Gray*, apart from the inversion element, is poor
Huysmans’s –just look into that masterpiece, *A Rebours*; not to mention Poe’s tale,
The Oval Portrait; while *Salomé* is Flaubert in operetta form –his gorgeous *Herodias*
watered down for uncritical public consumption. (...) The plays are fascinating as
fireworks, and as remote from human interest. Perhaps I’m in error, yet, after reading
Pater, Swinburne, Rosetti, Huysmans, I prefer them to the Wilde imitations, strained as
they are through his very gay fancy.

Y sin duda erraba, al menos en la atribución de tan despectiva apreciación a
Swinburne en relación a Wilde, cuando, en realidad, como señala Beckson,
“harmless young nobody” se refería al poeta norteamericano E. C. Stedman, a través
de una carta fechada en abril, 1882¹².

Por último, hemos de precisar que no es el objeto de este análisis detenernos
en el estudio de todas y cada una de las obras que presentan similitudes con las
comedias de Wilde. Nos limitaremos a un recorrido por las principales aportaciones

¹¹ H. Stanley Schwarz. “The Influence of Dumas *Fils* on Oscar Wilde”. *The French Review*.
November 1933. N.º.1. Vol. VII. P. 8.

¹² K. Beckson. *Op. Cit.* P. 343.

críticas centrándonos en aquellas obras que, o bien no hayan sido sometidas a ninguna investigación en relación a Wilde -como es el caso de *Le Fils de l'Emigré*, de Alexandre Dumas- o bien su estudio no haya sido sino parcial u objeto de una simple reseña bibliográfica, de modo que dejamos para los capítulos siguientes la dilucidación detallada de las comedias wildeanas. Además, nuestro interés en reseñar las correspondencias con representaciones anteriores se debe a la voluntad de justificar la presencia de determinados recursos dentro de un marco teatral de mayor envergadura para que, a través de los capítulos siguientes en los que se abordará el análisis detallado de las obras en relación con Feydeau y la tradición cómica del *vaudeville*, concluyamos que las bases dramáticas wildeanas no surgen de una inventiva propia, ni tienen un origen incierto, sino que evolucionan desde posicionamientos escénicos ya sólidamente asentados mediante representaciones anteriores de notable éxito, por lo que se deduce que Wilde fue ante todo, un hombre de teatro.

**CAPÍTULO 7: LADY WINDERMERE'S FAN. *DE LA AVENTURIÈRE*
*AL DANDI FEMENINO WILDEANO.***

7. *LADY WINDERMERE'S FAN. DE LA AVENTURIÈRE AL DANDI FEMENINO WILDEANO*

El 27 de febrero de 1892, exactamente una semana después del estreno de *Lady Windermere's Fan* en el St. James's Theatre de Londres, el crítico teatral Arthur Bingham Walkley concluía un artículo en *The Speaker* con la frase lapidaria “Anything for a change”¹. En él, resumía el valor de la obra de Wilde en su capacidad por alterar las convenciones teatrales de la época en favor siempre de la agilidad de la obra y del divertimento del público. El crítico afirmaba que los posibles errores que el espectador pudiera encontrar en el desarrollo y en la coherencia interna de la pieza², así como la indudable presencia de “half a dozen familiar French plays” en su composición, carecían de importancia puesto que la totalidad dramática estaba siempre supeditada -y aquí parece que hablara en boca del mismo Oscar Wilde- a la diversión, y durante toda la representación, Walkley afirmaba que era imposible aburrirse: “It is by no means a good play : its plot is always thin, often stale ; indeed it is full of faults (...) Yet again, it is a good play, for it carries you along from start to finish without boring you for a single moment”.

En cuanto a esa “media docena” de obras francesas³ familiares al público inglés que el crítico señalaba en la génesis de *Lady Windermere's Fan*, - representada de hecho

¹ *The Speaker*. 27 February 1892. Vol V. Pp.257-258.

² Estos errores remiten a la crítica realizada por el director de la sala donde la pieza fue estrenada, George Alexander, en relación a la revelación de la identidad del personaje femenino. *Vid.* 1.6. *El Sistema del Actor-Manager*

³ Aunque en este capítulo nos centremos únicamente en la influencia de la tradición dramática francesa, la crítica académica y teatral ha señalado la presencia de otras muchas obras británicas en la composición de *Lady Windermere's Fan*. Kerry Powell destaca elementos similares en la trama de *The School for Scandal* de Sheridan, *The Glass of Fashion* de Sydney Grundy - de hecho Grundy acusó a Wilde de plagio por su obra- y de *The Idler* de Haddon Chambers : en estas tres obras tiene lugar una *screen scene*, en las que la que una joven dama ha de esconderse tras una cortina del apartamento de otro hombre debido a la inminente llegada de su marido olvidando tras ella un objeto personal que éste inmediatamente reconoce; el parecido notable entre el subtítulo de *Lady Windermere's Fan*, “a play about a good woman” con el de *Tess of the d'Urbervilles* (1891) “A Pure Woman” de Thomas Hardy ; la coincidencia estructural con una obra mucho más tardía, *Candida* (1895) de Bernard Shaw, y con *Saved ; or, a Wife's Peril* (1885) de Arthur Shirley, por cuanto la víctima femenina es amenada y sucumbe a la seducción del dandy de bellas

en el St. James Theatre, bastión londinense de las obras y adaptaciones británicas de los dramas y comedias de Scribe- Walkley, en el artículo citado más arriba, especificaba el nombre de tres dramaturgos franceses del siglo XIX entre las visibles influencias en la obra : Alexandre Dumas *filis*, Eugène Scribe y Jules Lemaître. De hecho, un mes después de la *première*, aparecía en la revista *Punch* una caricatura de Wilde apoyado en un pedestal fumando lánguidamente. Sobre el pedestal reposaban tres volúmenes cuyos títulos - *Francillon, Odette y Le Supplice d'une Femme*- remiten y dan cuenta de la entronización de estos melodramas, en contraposición con el destronado busto de Shakespeare que yace sobre el suelo, junto a unas marionetas que penden de un abanico. A esta lista de títulos y autores referenciales nosotros añadimos además, de acuerdo con Kerry Powell y E.H.Mikhail⁴, los nombres de Eugène Scribe, Emile Augier y Meilhac y Halévy. A través de las páginas que siguen, mostraremos las semblanzas que unen la dramaturgia wildeana con los autores citados.

7.1. FRANCILLON, DE DUMAS FILS; O, DE LA IGUALDAD DE LOS ROLES CONYUGALES.

El paralelismo fundamental de *Lady Windermere's Fan* con el resto de las obras se articula alrededor de los dos personajes femeninos principales, Lady Windermere y Mrs. Erlynne. En cuanto al primero, como afirma Walkley, “Lady Windermere is a guileless young bride who, like Dumas’ *Francillon*, believes in an equal law of fidelity

palabras ; el silencio de Lord Windermere es asimilado al de Mildmay en *Still Waters Run Deep* (1855), de Tom Taylor ; la mujer que por celos abandona precipitadamente el domicilio conyugal para irse en brazos de su declarado pretendiente es un recurso que observamos también en *East Lynne* ; el puritanismo exacerbado de la mujer protagonista, y las consecuencias que se desprenden de su actitud, es muy parecido al de Eden, en la novela del mismo nombre escrita por un amigo de Wilde, Edgar Saltus, publicada en 1888 y que muy probablemente el dramaturgo leyó.

⁴ E.H.Mikhail, “The French Influences on Oscar Wilde’s Comedies”, *Revue de Littérature Comparée*, nº42, 1968. Pp.220-233. Kerry Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890’s*. Cambridge. Cambridge University Press. 1990.

for both husband and wife”. Efectivamente, la trama de *Francillon*⁵- muy similar al argumento de un vodevil de Labiche titulado *Si jamais je te pince!*- recrea exactamente el idealismo utópico femenino del matrimonio, y la consiguiente decepción sufrida al constatar el fracaso del mismo. El tema de la identidad en los roles conyugales es un recurso frecuente en numerosas composiciones de la época, al tiempo que acuña un estigma de inmoralidad en las piezas que lo tratan –el propio actor Charles Wyndham, escudándose en “simply voicing the public instinct”, escribió una carta reprobadora a Henry Arthur Jones a propósito de su obra *The Case of Rebellious Susan*, cuya heroína se regía a partir del principio “what is sauce for the goose is sauce for the gander”⁶, criticando la tesis de la pieza basada en que las licencias masculinas eran igual de válidas que las femeninas. Entroncando con un debate candente durante la segunda mitad del XIX, la asunción de los papeles conyugales por uno u otro sexo y la propuesta de igualdad entre los cónyuges, Dumas *fiils* recrea una trama centrada en el cuestionamiento del principio patriarcal.

Francine es una mujer de veintidós años, recientemente casada y perdidamente enamorada de su marido Lucien. Éste representa indefectiblemente el esposo clásico convencional en este tipo de dramas. Dedicado por entero a sus amistades, también masculinas, ha alcanzado un grado en el matrimonio en que es absolutamente indiferente a su pareja. Incluso, como un amigo de la familia afirma, contrajo matrimonio únicamente al constatar, por medio de una ex-amante, los beneficios del hogar conyugal: “la maison bien tenue; on y mange à des heures régulières et remarquablement”⁷. La tensión al comprobar Francine el desinterés de su marido alcanza extremos insospechados y una noche, desesperada al comprobar que Lucien se niega a permanecer con ella para irse con sus amigos al “bal masqué” de la ópera, decide seguirle y vigilar todos sus movimientos. Cuál es su sorpresa al descubrir que su marido se reúne con una mujer de largos cabellos, su anterior amante Rosalie Michon,

⁵ Obra representada por primera vez en París, en el Théâtre-Français, el 17 de enero de 1887. In Alexandre Dumas *fiils*, *Théâtre Complet*. Paris. Calmann-Lévy. 1880. Vol.VII.

⁶ Citado por James Woddfield. *Op. Cit.* P. 3.

⁷ Acto I, escena cuarta.

con la que permanecerá hasta altas horas de la madrugada. Guiada por el despecho y la rabia incontrolada, Francine toma esa misma noche por acompañante un joven bien formado, con el que seguirá a su marido allá donde vaya con la otra mujer, imitando todos sus actos. A la mañana siguiente Francine revela a Lucien lo ocurrido la noche anterior. Se confiesa sabedora de la infidelidad de su marido y culpable de la suya propia, aunque justificando que ésta fue provocada por la anterior. Su marido, preso de furia, inicia el proceso de separación al mismo tiempo que indaga quién pudo ser el joven acompañante de su mujer. La obra concluye al confesar Francine la verdad, y revelar que en ningún momento se entregó a aquel hombre, por lo que la moral queda intacta y el matrimonio vuelve al *status quo* inicial.

A pesar de su final moralizador –enmarcado en la línea del teatro “útil” de Dumas *filis*⁸-, *Francillon* mantiene estructuras muy similares a la obra de Wilde. El primer acto sigue un orden de réplicas que refleja el *combat of wits* propio de la *Restoration Comedy*, en el que se debaten cuestiones relativas al matrimonio y a la fidelidad conyugal, anunciando el comportamiento del personaje femenino principal a lo largo de la obra, y su decisión de ser infiel a su marido en caso de comprobar que éste lo fuera. Este primer acto, que ejerce de escena de *exposition* de acuerdo con los postulados de la *pièce-bien-faite* de Scribe, antecesor de Dumas *filis*, es igualmente comparable al primer acto de *Lady Windermere’s Fan* en que los rígidos y contrapuestos axiomas éticos de los dos protagonistas, Lord Darlington y Lady Windermere, son expuestos al público de la misma manera, anticipando el desarrollo de la trama. La diferencia estriba en que Dumas *filis* se limita a reseñar en este primer acto una actitud femenina oracular que más tarde se tornará real y que ciertamente da pie a expresar las propias ideas del dramaturgo sobre cuestiones de igualdad entre sexos y

⁸ Esta idea de un teatro adoctrinador, descendiente de Voltaire y de Diderot, entiende la escena como púlpito didáctico del público. El dramaturgo se reviste de una misión moral regeneradora, que se desprende del prefacio a la pieza *Le Fils Naturel*: “ par la comédie, par le drame, par la bouffonnerie, dans la forme qui nous conviendra le mieux, inaugurons donc le théâtre utile, au risque d’entendre crier les apôtres de l’art pour l’art, trois mots absolument vides de sens. Toute littérature qui n’a pas en vue la perfectibilité, la moralisation, l’idéal, l’utile en un mot, est une littérature rachitique et malsaine, née morte”. Citado por Esperanza Cobos Castro. *Op. Cit.* p. 47.

sobre el matrimonio (“infamie quand c’est nous; bagatelle quand c’est eux !”⁹). Wilde por el contrario se sirve de él no sólo para dar pie a la verbalización del dandi de su revolución ética y la fundamentación de la misma en un comportamiento estético (“It is absurd to divide people into good and bad. People are either charming or tedious”¹⁰), sino que además, buen conocedor de los procederes dramáticos, acrecenta la posterior caída del ángel Lady Windermere, pues las peripecias invalidarán todos los presupuestos sobre los que se asienta su percepción de lo real y su comportamiento moral.

Otro elemento similar a las dos obras es la constante al recurso empleado por el personaje femenino, a huir del hogar y entregarse a los brazos de otro hombre, al creer que su marido es infiel a su amor. Esta es una de las características esenciales de las mujeres puestas en escena por Dumas *fils*¹¹, y Meilhac y Halévy ya lo habían utilizado como razón del arrepentimiento final de Gilberte en *FrouFrou*¹², cuya esencia femenina “voluble” y “débil”, fue entendida por la crítica en su momento –demostrando una vez

⁹ Al igual que en *Francillon*, en *L'Étrangère*, Catherine no duda en desear la muerte de Septmonts de acuerdo con la injusticia entre los sexos que él mismo representa : “Quant aux lois qu’ont établies les hommes, elles m’ont déjà fait assez souffrir pour que je ne me soucie plus d’elles”. Este mismo planteamiento aparece pronunciado por Wilde en una entrevista recogida en la biografía realizada por Hesketh Pearson, *The Life of Oscar Wilde*. Wilde afirma : “Several plays have been written lately that deal with the monstrous injustice of the social code of morality at the present time. It is indeed a burning shame that there should be one law for men and another for women. I think that there should be no law for anybody”. Hesketh Pearson. *The Life of Oscar Wilde*. London. Penguin/ Methuen. 1960. p.251.

¹⁰ *LWF*. Acto I, p. 370.

¹¹ Fiel a su moralismo convencional, Dumas *fils* recurre a la escenificación de personajes femeninos no exentos de grandes dosis de ingenio y de voluntades emancipadoras que finalmente acaban sucumbiendo a la razón del personaje masculino. Este conflicto suele estar representado por la mujer que, por despecho, abandona al marido infiel por otro hombre pero finalmente termina perdonándolo y volviendo a su lado. En *L'Ami des Femmes*, Jane de Simerose, el bastión femenino inexpugnable, refleja en sus palabras un discurso similar al de Francillon en sus actos, justificando su amor por otro hombre una vez sabedora de la infidelidad de su marido. Dice “Ne sera-t-elle pas assez, et mieux vengée, celle qui en se retrouvant avec l’infidèle qui se croit sûr du secret et de l’impunité, pourra se dire : “Ah ! Tu as aimé une autre femme que moi, à outrage secret vengeance secrète, et j’ai dit, moi, à un autre homme que je l’aimais. Je ne le pensais peut-être pas, mais c’était bien le moins, pendant que tu me dérobaies une portion de mon bonheur, que je donnasse dans l’ombre une parcelle du tien. Nous sommes quittes mon adoré”. Acto II, escena 3. Con todo, Jane, a pesar de su *esprit*, acabará sometiéndose a los dictámenes del *raisonneur* de la obra, De Ryons, y por ende, a la moral patriarcal pues se reconciliará en el último acto con su marido.

¹² Henri Meilhac y Ludovic Halévy, *Froufrou*. Representada por primera vez en el Théâtre du Gymnase-dramatique de París, el 30 de octubre de 1869. In *Théâtre de Meilhac et Halévy Complet*. Paris. 1899. Vol.I.

más el sentido patriarcal dominante-, como el principal motor de su debilidad¹³. Wilde lo reutiliza para agravar la equivocación de la puritana Lady Windermere. Margaret, al comprobar que el honor de su hogar y de su matrimonio ha sido mancillado con la presencia de Mrs. Erlynne, acepta la proposición de Lord Darlington :

To stay in this house any longer is impossible. Tonight a man who loves me offered me his whole life. I refused it. It was foolish of me. I will offer him mine now. I will give him mine. I will go to him ! (*Puts on cloak and goes to the door, then turns back. Sits down at table and writes a letter, puts it into an envelope, and leaves it on table*). Arthur has never understood me. When he reads this, he will. He may do as he chooses now with his life. I have done with mine as I think best, as I think right. It is he who has broken the bond of marriage - not I. I only break its bondage. (*Exit*).¹⁴

Las semblanzas de esta escena son muy parecidas al despecho que obliga a Francine a espiar a su marido por la noche, y a lanzarse a los brazos del primer joven bien parecido que reparó en su presencia. Además, el detalle de la carta también aparece en la obra de Dumas *fils*, con la diferencia de que Francine renuncia finalmente a ella, lanzándola al fuego. Wilde sin embargo mantiene este recurso propiciando con él toda una serie de posibilidades dramáticas que más tarde veremos. Por otra parte, el *vaudeville* también se hace eco de este tipo de situaciones. Georges Feydeau, el dramaturgo que condujo al género a su mayor grado de pericia técnica, funda dos de sus tramas en situaciones

¹³ La sexualización de la crítica es palpable en la disculpa que ofrece Doumic a la actitud del personaje femenino, y refleja con sus palabras la moral predominante de la época. Según éste, la reacción de Froufrou es natural, pues su esencia es “inconsistante et légère”. No hay que extrañarse, ni reprochar al personaje su gesto, nos dice el crítico, “puisque’elle est femme. Elle est incapable de réflexion et de toute pensée suivie. Dans sa petite âme mobile, les idées passent et ne laissent pas de trace. Des sentiments très contraires ne s’y combattent même pas, mais l’un remplace l’autre. Elle est capable de colère et point de rancune, capable de faillir et aussitôt de s’en repentir (...) il y a beaucoup de Froufrous de par le monde, si même il n’y a pas un peu de Froufrou chez toutes les femmes, et chez les meilleures ». La solución a tal postura es evidente según el crítico : la violencia sobre la mujer como señal de imposición del hombre sobre el género. De hecho, el crítico insiste en señalar ese detalle como el principal error del marido: no haber sabido demostrar su dominio sobre la mujer: “la première [maladresse], et qui entraîne toutes les autres, c’est qu’il oublie de faire sentir à Froufrou qu’elle a en lui un maître. Le peuple dit que de battre un peu les femmes, c’est le moyen de leur plaire ; et le peuple, en disant cela, parle grossièrement et tient un langage de peuple. Mais il n’est pas douteux que toute femme n’aime à être dominée : car cela doit être, et l’ordre de la nature le veut ainsi ” René Doumic. *De Scribe à Ibsen. Causeries sur le théâtre contemporain*. Paris. Librairie Paul Delaplane. 1893. Pp. 110 y 117 respectivamente.

¹⁴ *LWF*. Acto II, p. 389.

idénticas a ésta. En la obra que le consolidó como dramaturgo de éxito, *Monsieur Chasse!*¹⁵ (1892), su protagonista reproduce exactamente las mismas pautas de comportamiento que Margaret Windermere, incluido el detalle de la carta, que se resuelve de manera idéntica al desenlace utilizado años más tarde por Wilde en la tercera de sus comedias de sociedad, *An Ideal Husband*¹⁶. En otra obra más tardía, *Le Dindon* (1896)¹⁷, Feydeau volverá a poner en escena el personaje femenino que se entrega a los brazos de su amante una vez que ha constatado la infidelidad de éste. Lucienne, como Francillon y Lady Windermere, reivindica el derecho a recurrir a un amante en caso de ser traicionada por su marido. Así, rechaza la proposición inicial de Pontagnac a menos que el comportamiento de su marido lo justifique. La alusión al personaje de Dumas *fils* explicita aún más su argumento:

Lucienne: Eh bien! Non, cher monsieur, non. Je vais peut-être vous paraître bien ridicule, mais j'ai le bonheur d'avoir pour mari un homme qui résume pour moi vos deux définitions : le rond-de-cuir et ce que vous appelez l'artiste de l'amour.

Pontagnac : C'est rare !

Lucienne : Je ne désire donc rien de plus, et tant qu'il n'ira pas porter ses qualités à l'extérieur...

Pontagnac : Ah ! vraiment, s'il allait porter...

Lucienne (se levant) : A l'extérieur ! Ah ! Ah ! ce serait autre chose ! Je suis de l'école de Francillon et moi, j'irais jusqu'au bout.

Pontagnac (se levant) : Ah ! que vous êtes bonne !

Lucienne : Il n'y a pas de quoi ! Jamais la première, mais la seconde... tout de suite !¹⁸

El recurso al amante como venganza es frecuente en todas estas obras, y particularmente en el *vaudeville* de Feydeau, en el que la mujer parece esperar con ansiedad de su

¹⁵ Georges Feydeau, *Monsieur Chasse!*, representada por primera vez en el Palais-Royal de París, el 23 de abril de 1892. in Georges Feydeau. *Théâtre Complet*. Paris. Bordas. 1988. Vol. I

¹⁶ Cf. 9.3. *El Objeto como Personaje*.

¹⁷ Georges Feydeau, *Le Dindon*. Representada por primera vez el 8 de febrero de 1896 en el Palais-Royal de París. In Georges Feydeau. *Théâtre Complet*. Paris. Bordas. 1988. Vol. II.

¹⁸ Acto I, escena 4. P. 480.

marido para justificar la suya propia, expresando así la crisis de la pareja tradicional sólo salvaguardada por las apariencias sociales.

7.2. L'ÉTRANGÈRE, DE ALEXANDRE DUMAS FILS. LA REIVINDICACIÓN DE LA FEMINIDAD.

Además de *Francillon*, bien en París, bien en Londres –donde fue montada con éxito por la Comédie Française y representada con éxito por Sarah Bernhardt, encarnando el papel femenino protagonista¹⁹, Wilde debió acudir a la representación de otra obra del mismo autor, *L'Étrangère*. La obra, integrada en el repertorio de la Comédie en su segunda visita a Londres de 1879, no escapó a la crítica conservadora inglesa. Los detalles de la misma publicados en *The Saturday Review* sirven de introducción a los convencionalismos que plantea, y que Wilde subvertirá. A propósito de la inclusión de la pieza en el repertorio de la insigne compañía de actores, el articulista anónimo dice:

Well chosen , therefore, are some of the dramas to be acted; but it is difficult to understand what reasons can have caused the selection of others. One of the first names which appear in the programme is *L'Étrangère*, the worst of M. Dumas's compositions, and in some respects as bad a play as ever was written. The story is clearly made out of two different plots which the author has shown none of his accustomed skill in welding together, and it is impossible to sympathize with any one of the characters. To an English audience the Duchesse de Septmonts, whom M. Dumas intends to be pitied, will appear a worthless and shameless woman; Mrs. Clarkson, the adventuress, a vicious lunatic, given to unintelligible rhapsody; and Clarkson a very singular specimen of an American husband.

¹⁹ Cuenta Sarcey que el día anterior a la función, Sarah Bernhardt debido al exceso de trabajo, cayó enferma durante su interpretación en *Phèdre*. Al día siguiente, todavía enferma, la actriz insistió en interpretar a Mrs. Clarkson en *L'Étrangère*. Sarcey asegura que su labor no fue más que puramente aproximativa a la excelencia con que había interpretado el papel en otras ocasiones: “chagrine contre tout le monde et contre elle-même ; elle a joué son rôle de Mrs. Clarkson, dans l'Étrangère, d'une façon qui n'a pu donner aux Anglais une idée approximative de ce qu'elle est réellement dans ce personnage.” Con todo no dudamos que el montaje fue todo un éxito para el público inglés. Francisque Sarcey. *La Critique et les Lois du Théâtre. Op. Cit.* P. 369.

Lady Windermere's Fan. *De la aventurière
al dandi femenino wildeano*

The play, however, may have one use, as showing how naturally extreme dulness seems to accompany extreme immorality.²⁰

La reseña evidencia la percepción social de la mujer y la inmoralidad asociada a toda obra que refleje una alternativa al orden patriarcal. Wilde empleará este trasfondo para construir a sus personajes más subversivos, invirtiendo los paradigmas de corrección social.

Tal y como ocurría con la anterior, *Lady Windermere's Fan* ofrece paralelismos con *L'Étrangère* básicamente de carácter situacional y personal. Sin duda el más celebrado de todos es aquél que se señala E.H.Mikhail durante la tercera escena del acto segundo, la magistral entrada en el bastión del puritanismo de la perversa Mrs. Clarkson -la "demi-mondaine", de acuerdo con el término acuñado por Dumas *filis* en otra obra del mismo título²¹- a la que aludía Walkley en referencia a Mrs. Erlynne y cuyos orígenes remontan al arquetipo de la mujer de sórdido pasado encarnado en la Marguerite Gautier de *La Dame aux Camélias*. Si, en palabras de Ginisty²², el melodrama clásico describe durante el primer acto la seguridad del hogar reforzada por el amor entre los cónyuges, amenazada desde el inicio del segundo acto por la irrupción en la casa del villano dispuesto a alterar el armónico status quo inicial, para cerrarse en un tercero que restablecía los valores expuestos al principio de la obra, el momento aludido por Mikhail correspondería al acto II del melodrama clásico, cuando se conculcan la honorabilidad y la estabilidad familiar. Este es el mismo orden seguido por Wilde en su comedia, a pesar de no respetar el orden clásico de la división en actos y escenas. En ambos casos la presencia en sociedad de la mujer desterrada ejerce de revulsivo de la acción y acelera los acontecimientos posteriores desencadenando la crisis matrimonial. Nos detendremos en cómo Dumas *filis* y Wilde coinciden en la

²⁰ *The Saturday Review*, 29 marzo de 1879.

²¹ *Le Demi-Monde*, comedia en cinco actos en prosa estrenada el 20 de marzo de 1855 en el Gymnase Dramatique de París. In *Théâtre Complet*. Paris. Calmann-Lévy. 1885. Vol. II.

²² Citado por J.M. Thomasseau in *Le Mélodrame*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. "Que sais-je?". 1984. p. 27.

caracterización esencial del *outcast* perfilando la intuición en Mrs. Clarkson de los rasgos típicos que constituirán el dandi wildeano.

En primer lugar, el parecido entre esta escena y la entrada triunfante de Mrs. Erlynne en casa de los Windermere se refuerza por numerosos comentarios negativos realizados por personajes periféricos que preparan el terreno de modo a acrecentar la emoción y la curiosidad del público ante la inminente irrupción de la mujer. La variada polifonía de argumentos que detallan el pasado sórdido de Mrs. Clarkson resultan un anticipo del conflicto que está a punto de desatar su sola presencia. La multiplicidad de voces permite acceder a una descripción detallada del personaje de Mrs. Clarkson, y también, de los entresijos psicológicos que rigen las conductas de los personajes que realizan esas descripciones. Así, cuando Catherine pregunta a sus amigas durante la fiesta a propósito de cierta Mrs. Clarkson, que, por medio de una carta, ha solicitado ser invitada a la misma previo pago de su invitación, Madame d'Hermelines responde aludiendo a un rasgo que volveremos a percibir en la Mrs. Erlynne de Wilde -su gran atractivo físico e intelectual que ejerce sobre los hombres- y que denota la doble moral presente en los círculos de la alta sociedad.

Madame d'Hermelines : ...Je ne crois pas qu'il y en ait une seule qui lui ait jamais adressé la parole ; mais je ne crois non plus que parmi ces messieurs il y en ait un seul qui ne la connaisse pas et qui ne puisse vous renseigner sur elle ; mon mari et mon frère par exemple ; seulement je ne vous garantis pas leur sincérité : ils sont les plus grands admirateurs de cette dame.²³

Mrs. Clarkson ejerce de personaje revelador del conflicto entre los sexos, que se entremezcla con el conflicto entre lo público y lo privado. Los hombres no pueden sino venerarla mientras las mujeres deben negarle la palabra, actitudes ambas que volverán a aparecer, como veremos, en Wilde. La indiferencia con que Madame d'Hermelines parece proferir sus palabras y afirmar el interés de su marido en la misteriosa mujer es

²³ Alexandre Dumas Fils, *L'Étrangère*. Obra representada por primera vez en el Théâtre-Français de París, el 14 de febrero de 1880. in *Théâtre Complet*. Paris. Calmann Lévy. 1885. Vol. VI. p.237.

Lady Windermere's Fan. *De la aventurière
al dandi femenino wildeano*

garantía además, del fracaso matrimonial de la pareja. Un sentimiento parecido se percibe en las palabras de la duquesa de Berwick alertando sutilmente a Lady Windermere del comportamiento infame de su marido, expresado - de acuerdo con los rumores- en su misteriosa relación con la mujer de “múltiples pasados” :

Duchess of Berwick : (...) But I really am so sorry for you, Margaret.

Lady Windemere (smiling) : Why, Duchess ?

Duchess of Berwick : Oh, on account of that horrid woman. She dresses so well, too, which makes it much worse, sets a dreadful example. Augustus - you know, my disreputable brother - such a trial to us all - well, Augustus is completely infatuated with her. It is quite scandalous, for she is absolutely inadmissible into society. Many a woman has a past, but I am told that she has at least a dozen, and that they all fit.

(...)

Lady Windemere : My husband - what has he got to do with any woman of that kind ?

Duchess of Berwick : Ah, what indeed, dear ? That is the point. He goes to see her continually, and stops for hours at a time, and while he is there she is not at home to anyone. Not that many ladies call on her, dear, but she has a great many disreputable men friends - my own brother particularly, as I told you - and that is what makes it so dreadful about Windemere. We looked upon him as being such a model husband, but I am afraid there is no doubt about it. My dear nieces - you know the Saville girls, don't you ? (...) they tell me that Windermere goes there four and five times a week-they see him. They can't help it - and although they never talk scandal, they -well, of course- they remark on it to everyone. And the worst of all is that I have been told that this woman has got a great deal of money out of somebody, for it seems that she came to London six months ago without anything at all to speak of, and now she has this charming house in Mayfair, drives her ponies in the park every afternoon, and all -well, all- since she has known poor dear Windermere.²⁴

El temor a la infidelidad conyugal se entremezcla con el temor al escándalo social. La presión que ejercen los rumores es un elemento recurrente que aparece en otra de las

²⁴ LWF. Acto I. Pp. 372-373.

tres obras aparecidas en la caricatura de *Punch* a la que aludíamos al principio de nuestra exposición. En *Le Supplice d'une Femme*²⁵, el factor del rumor ajeno a la pareja se convierte en el agravante que desvela la infidelidad de la mujer con el socio de su marido, Jean Alvarez. El parlamento de Mme. Larcey se asemeja por su contenido al proferido por la Duquesa de Berwick con respecto a las sospechas sobre Lord Windermere, y sobre las posibles soluciones al problema. Como las anteriores, también el elemento femenino de la pareja es advertida del peligro y de los riesgos que supone ser sometida al examen de la otredad :

Mme. Larcey : Ce n'est pas moi qui parle ; je le répète, voilà tout. Eh bien ! Mr. Alvarez, ce n'est pas sa faute, évidemment, mais il est trop brun, il fait dans la maison une tache noire qui tire l'oeil ; tranchons le mot, il est compromettant. On le voit trop souvent avec vous (...) une idée ! Mariez-le. Il y a tant de jeunes filles prêtes à se passionner pour une belle chevelure noire et des yeux brillants !²⁶

Como vemos, la simple presencia del rumor convierte las palabras en realidades, y es capaz de destruir las bases de un matrimonio supuestamente bien consolidado. Es el caso de *Le Supplice d'une Femme*, donde el rumor es, además, verdadero y el matrimonio Dumont, impecable como el de los Windermere, ha de soportar el yugo del error cometido por la mujer años atrás, propiciando el sentimiento de culpa que genera la trama y da título a la pieza.

Mrs. Clarkson, como Mrs. Erlynne, provoca, por su sola presencia la incomodidad general entre el resto de los personajes pero en primer lugar sobre la pareja principal que es la propietaria de la casa. Antes de que se presente, el resto de los personajes muestran numerosos anticipos de su personalidad mediante detalladas descripciones de sus transgresiones al código ético femenino, entre la admiración y la indignación, en un intercambio de réplicas que nos recuerda al de la duquesa de Berwick. Así, mientras el conjunto de personajes discute a propósito de su honradez y

²⁵ Alexandre Dumas *Fils*, *Le Supplice d'une Femme*. Representada por primera en el Théâtre-Français de Paris, el 20 de abril de 1865. In *Théâtre Complet*. Paris. Clamann Lévy. 1880. Vol.IX.

²⁶ Acto II, escena 1.

Lady Windermere's Fan. *De la aventurière
al dandi femenino wildeano*

de la existencia o no de un Mr. Clarkson, una discusión en términos muy parecidos a la que mantendrán el matrimonio Windermere, la descripción de Mrs. Clarkson alterna en boca de Bernecourt y de Guy des Haltes, aunque con matices bien distintos. Los hombres resaltan su escasa feminidad -entendida ésta en sentido positivo, esto es, su valor, su audacia y su conocimiento y dominio del medio en que se circunscribe. El primero se refiere a ella habiéndola visto jugar en el casino de Mónaco -un ambiente de por sí poco apropiado para una mujer que se quiera exquisita y femenina.

Bernecourt : (...) elle était là, souriante, à la table de la roulette. Je la vois encore chiffonnant les billets de banque de ses petites mains ou plutôt de ses petites griffes gantées qui passaient au milieu des têtes des joueurs pour déposer sa mise ou ramasser son gain. Elle jouait le maximum à chaque coup. On eût dire qu'elle cherchait une émotion qu'elle ne parvenait pas à trouver. Ce soir là elle perdit soixante-dix mille ou quatre-vingt mille francs et quitta la table en disant comme s'il se fût agi de quelques pièces d'or : "je n'ai pas de chance aujourd'hui". Le lendemain, elle gagna cent-mille francs sans témoigner plus d'émotion que la veille.²⁷

Su aptitud para el riesgo, su aristocrática indolencia hacia el dinero, el porte majestuoso de la indiferencia con respecto a las pérdidas o las ganancias, su supremacía en fin, sobre la suerte de los comunes, suscitan gran atractivo sobre los hombres. Bernecourt coincide con Guy des Haltes en la distinción y admiración hacia el personaje descrito :

Guy des Haltes : Je ne sais et je ne répète que ce que j'ai entendu dire ; que c'est tout bonnement une aventurière ayant plus d'audace, plus de bonheur et peut-être plus d'originalité que ses semblables. Elle a beaucoup voyagé ; elle a habité New York, Petersbourg, Varsovie, Florence, Rome, Naples, Londres et partout où elle a passé, on a raconté un scandale ou un drame auquel son nom était mêlé. Il y a eu en Amérique un procès , dont elle était l'héroïne : Deux frères dont l'un avait tué l'autre pour elle. On parle d'un grand seigneur russe qu'elle avait rendu fou après

²⁷ Acto II, escena 2.

Capítulo 7

l'avoir ruiné, et d'un diplomate fameux qui se serait brûlé la cervelle parce qu'elle aurait vendu des secrets d'Etat qu'il aurait eu l'imprudence de lui confier !²⁸

Las tres descripciones que acabamos de citar vendrían a resumirse en las palabras que otro hombre, Mauriceau, padre de Catherine, había pronunciado al principio de la obra, mientras contaba a Rémonin cómo consiguió casar a su hija con un duque arruinado :

Mauriceau : (...) J'ai été assez malin. Je me suis fait présenter dans une maison de Paris où j'avais le plus de chances de rencontrer ce que je cherchais, chez une étrangère, très-jolie, très-élégante, très-riche, très-originale (...) et qu'on nomme mistress Clarkson.²⁹

Todos estos comentarios ejercen una vez más de escena de exposición del personaje al que se va a dar entrada, manteniendo al público en vilo al tiempo que se le condiciona y prepara para su recepción. El conflicto se individualiza en las dos obras a partir del momento en que el miembro masculino acepta arriesgar su reputación como esposo intachable a cambio de la presencia de dicha mujer en la fiesta de su esposa. Lo que en Wilde es sencillamente la aceptación a invitar a una fiesta, por parte de la esposa, a Mrs. Erlynne, en *Dumas fils* era una escena mucho más elaborada y teatral. La dueña de la casa, Catherine, duquesa de Septmonts, tras haber escuchado los numerosos comentarios negativos a propósito de Mrs. Clarkson, propone lo siguiente : su invitación a la fiesta en beneficio de los pobres sólo será aceptada si algún hombre de entre los presentes ofrece su brazo para acompañarla. En caso de que así sea, los 25.000 francos ofrecidos por Mrs. Clarkson para pagar su invitación a la recepción, serán abonados por la propia duquesa de Septmonts, como reconocimiento de su error. Tal proposición ejerce de detonante del conflicto conyugal que es precisamente el marido de la duquesa, el duque de Septmonts, quien ofrece su brazo a Mrs. Clarkson, provocando con su gesto la indignación de la sala y de su esposa.

²⁸ Acto I, escena 2.

²⁹ Acto I, escena 1.

Lady Windermere's Fan. *De la aventurière
al dandi femenino wildeano*

-Septmonts (se levant) : J'ai attendu quelques instants pour laisser à quelqu'un de nos invités le plaisir et l'honneur de vous présenter Mrs. Clarkson. Je suis même étonné que Mr. Mauriceau, que j'ai vu pour la première fois chez elle, ne se soit pas offert le premier. Comme je ne crois pas aux légendes que mon camarade des Haltes vient de nous répéter (...), comme Mrs. Clarkson m'honore de son amitié et de sa confiance ; comme je la tiens pour une personne très recommandable ; comme dans la circonstance qui nous réunit, elle fait une démarche qui est une preuve de goût et de générosité ; comme enfin, chère amie, vous avez stipulé qu'il lui fallait, pour pénétrer chez vous, le bras d'un de vos parents ou d'un de vos amis, votre père, votre plus proche parent, s'étant abstenu, c'est moi, votre meilleur ami, je crois, qui remplirai le programme.

Catherine (se levant) : Monsieur !³⁰

El duque justifica su gesto mediante una defensa de Mrs. Clarkson que podría equipararse a la defensa realizada por Lord Windermere frente a su esposa durante el primer acto de la obra de Wilde, explicando las razones de su invitación. Así, Mrs. Clarkson será finalmente recibida en casa de la duquesa de Septmonts, atravesando triunfalmente el umbral de lo socialmente inmaculado.

La entrada en sociedad del personaje prohibido se sigue de toda una serie de manifestaciones que desvelan la contraposición de actitudes antagonistas masculinas y femeninas que ya anunciábamos más arriba. Para ilustrar la dualidad de comportamientos y la ambigüedad de los hombres, ambos dramaturgos escogen una escena en la que Mrs. Clarkson y Mrs. Erlynne actúan en tanto que atractivos elementos desveladores de los secretos conyugales. Mrs. Erlynne, sabedora del aura de puritanismo que rodea el círculo de hombres y mujeres entre los que se halla inmersa y la opinión que de ella poseen, se dirige expresamente al sector masculino desvelando el secreto de su amistad a sus esposas. Así, Cecil Graham se ve obligado, a pesar de sus reticencias, a presentar a Mrs. Erlynne a su tía Lady Jedburgh, y Dumby, temeroso de que Mrs. Erlynne se dirija a él ("Hope to goodness she won't speak to me !"), no puede

³⁰ Acto II, escena 2.

evitar que ésta perciba su temor (So that is poor Dumby with Lady Plimdale? ...He doesn't seem anxious to speak to me tonight. I suppose he is afraid of her) y se dirija directamente a él haciendo sutilmente público el repetido interés que ha mostrado en ella (Ah Mr. Dumby, how are you? I am so sorry I have been out the last three times you have called. Come and lunch on Friday"). Curiosamente esta ejemplificación de la ambigüedad social era igualmente constatable en la obra de Dumas *filis*. La entrada de Mrs. Clarkson en la escena tercera del acto II reproduce las pautas de comportamiento que acabamos de ver en Mrs. Erlynne. Como la anterior, Mrs. Clarkson, sabiéndose mirada por las mujeres, se dirige a los hombres, basculante entre la seducción y la imparcialidad verbal, pero siempre revelando cierta complicidad entre las dos partes que ha de ser ocultada a la mirada femenina. Consciente de ser esquivada por aquellos que más la conocen, no duda en poner en evidencia la amistad que los une ("Bonsoir mon cher monsieur de Bernecourt, j'espère vous voir bientôt. J'inaugure mon hôtel, et je compte que vous serez encore plus souvent des nôtres, ainsi que Mr. D'Hermelines").

Todas estas declaraciones vienen a confirmar la destrucción de la noción de pareja dentro de un contexto matrimonial. Esto es, Dumas *filis* anticipa el fracaso del matrimonio como sentimiento, a través de manifestaciones más o menos explícitas al desamor, desarrollando una concepción del matrimonio pareja a la que mostrará Wilde más tarde de manera más original. Destellos del hecho matrimonial en Dumas *filis* podemos encontrarlos en la escena primera del Acto I, en que Mauriceau, tras haber preguntado a Rémonin si estaba casado y éste haber respondido negativamente, añade "Ma foi, tu as bien fait. La famille a du bon, mais il y a encore beaucoup à dire là-dessus", aludiendo a la familia por extensión al matrimonio. A diferencia de Wilde, como ya hemos señalado, el matrimonio principal asume igualmente su desamor conyugal aceptando su unión como un simple intercambio de deberes y obligaciones mutuos - y en este sentido restando tensión al desarrollo de la trama. El duque es perfectamente consciente de su situación, y la absoluta calma verbal con la que la define permite constatar su aceptación razonada de la misma ("Vous avez bien, cher monsieur, que votre fille ne m'aime pas. Loin de moi l'idée de le lui reprocher. L'amour ne se

Lady Windermere's Fan. *De la aventurière
al dandi femenino wildeano*

commande pas. Mais pour une raison ou pour une autre, nous sommes mariés ; j'ai promis protection à ma femme, et je manquerai pas à ma promesse. Ma femme m'a promis , en échange, obéissance et fidélité ; je tiens à l'une et à l'autre, à l'obéissance surtout, parce que la fidélité, je m'en charge")³¹. En otro momento, la discusión sobre el nexo matrimonial sigue en términos parecidos pero esta vez es Rémonin quien teoriza a la manera del dandi sobre la cuestión junto a Madame de Rumières. No se puede considerar un intercambio dialógico debido a que la estructuración se funda en toda una serie de preguntas que dan lugar a rotundas respuestas que no aceptan sino el asentimiento.

Madame de Rumières : (...) pourquoi, étant donnée la quantité d'amour qu'il y a sur la terre, se trouve-t-il tant de mariages malheureux ?

Rémonin : Je vous donnerais parfaitement une explication si vous n'étiez pas une femme.

Madame de Rumières : c'est indécent ?

Rémonin : Non mais c'est abstrait.

Madame de Rumières : et je suis trop ignorante ?

Rémonin : Vous êtes trop distraite

Madame de Rumières : essayez toujours !

Rémonin : quand vous commencerez à ne plus comprendre, vous m'arrêterez.

(...)

Rémonin : Eh bien, ce qui fait que les mariages sont rarement heureux., malgré la quantité d'amour en question, c'est que l'amour et le mariage n'ont, scientifiquement, aucun rapport ensemble. Ils appartiennent à deux ordres complètement différents (...) l'amour fait partie de l'évolution naturelle de l'être ; il se produit à un certain Âge, indépendamment de toute volonté et sans objet déterminé. On éprouve le besoin d'aimer avant d'aimer quelqu'un. C'est par là que l'amour appartient à la physique , qui traite des propriétés existant à l'intérieur des êtres ; tandis que le mariage est une combinaison sociale qui rentre dans la chimie, puisque celle-ci traite de l'action des corps les uns sur les autres et des phénomènes qui en résultent.³²

³¹ Acto II, escena 2.

³² Acto II, escena 1.

El intercambio anterior de réplicas nos permite percibir con claridad la figura del *raisonneur*, anticipo del dandi wildeano como estudiaremos en capítulos siguientes, y su fundamentación lingüística. Rémonin sentencia cada una de sus frases, estableciendo rígidas afirmaciones de difícil contradicción. Los parecidos entre este intercambio y el mantenido por Lord Darlington y Lady Windermere durante el primer acto de la obra, en el que la idealización utópica femenina contrasta con la pragmática estética del dandi, son evidentes. El sentido de la pareja podría resumirse en las palabras proferidas en *Les Pattes de Mouche* de Sardou, por el personaje de Prosper, sosteniendo que “la véritable recette du bonheur, c’est de jeter par la fenêtre celui qu’on aime, pour épouser celui qu’on n’aime pas !”³³.

7.3. LA REBELIÓN DE LOS OBJETOS. *LES PATTES DE MOUCHE*, DE VICTORIEN SARDOU.

Además de temáticamente, observamos coincidencias relativas al uso de las *stage-properties*, esto es, las propiedades ofrecidas por el escenario (objetos, colocaciones, etc). Tanto en *L’Étrangère* como en *Lady Windermere’s Fan*, la entrada en sociedad del personaje prohibido está asociada a un objeto en el que se canalizan las iras de los personajes más afectados por dicha entrada, y en las dos obras, el objeto en cuestión sigue un recorrido espacial idéntico cuya simbología es múltiple. En el caso de *L’Étrangère*, Catherine, al observar la marcha de Mrs. Clarkson, estrella contra el suelo la taza de té que tenía en sus manos. Margaret Windermere también se aferra firmemente a su abanico al ver cómo se aproxima hacia ella Mrs. Erlynne pero finalmente lo deja caer al suelo nerviosa, sin fuerzas y derrotada en su propia casa. El objeto actúa siempre como delator de las tribulaciones extramaritales. Dentro del universo de la ilusión y del engaño, ejerce de resistencia física a la consecución de la

³³ Victorien Sardou. *Les Pattes de Mouche*. Representada por primera vez en el Théâtre du Gymnase-Dramatique de Paris, el 15 de mayo de 1860. In *Théâtre Complet*. Paris. Albin Michel. 1934.

Lady Windermere's Fan. *De la aventurière
al dandi femenino wildeano*

mentira. La simbología objetual se remonta además a dos maestros del arte escénico y de la planificación estructural de las obras : Scribe y Sardou. Si en *Lady Windermere's Fan* la presencia de Margaret en casa de Lord Darlington es revelada por el abanico olvidado sobre la mesa, en *Adrienne Lecouvreur* de Eugène Scribe se da una escena similar al ser un brazalete de diamantes perdido -que ciertamente también podría haber inspirado el brazalete de Mrs. Cheveley en *An Ideal Husband*- el delator de la infiel princesa Catherine en compañía de Mauricio.

Existe un parecido aún mayor si comparamos la escena de Wilde con la escena novena del cuarto acto de *Les Pattes de Mouche* de Victorien Sardou. El tema que articula la pieza del francés, la búsqueda de un objeto perdido que revela cierto secreto comprometedor de los personajes, aparecía ya en *Gabrielle* (1849), de Emile Augier – obra que recogerán más tarde Arthur Wing Pinero y Sir Arthur Jones en *Mid-Channel* y *The Liars*, respectivamente. La trama es sencilla. Mientras Suzanne y Clarisse buscan, en el apartamento de Prosper, una nota manuscrita escrita hace tres años y perdida que implicaría a Clarisse con éste último, Vanhove -marido de Clarisse- llama repentinamente a la puerta : volviendo de cazar sus perros han olfateado el rastro de su mujer y, temiendo el adulterio, quiere comprobar si se halla en el apartamento de Prosper. Clarisse, al oír los golpes se esconde rápidamente tras una puerta, olvidando su chal sobre la mesa. Suzanne corre a abrir a Vanhove y le explica que sus temores son infundados : tan sólo está ella en la habitación. Vanhove no duda en creerla hasta que repara en el chal de su mujer. Enfurecido reemprende su búsqueda jurando asesinarla a ella y a su amante. Suzanne, para exculpar a su prima, acepta fingir ser la dueña del chal, alegando haberlo pedido prestado para reunirse con Prosper :

Suzanne (à l'avant-scène, devant la table): Ah ! Malheureux ! Tuez moi donc alors ! Sa maîtresse , c'est moi !

Vanhove : Vous ?... Vous ?

Suzanne : Il faut bien vous le dire à la fin, fou que vous êtes !...puisque vos faites un esclandre qui va l'apprendre à tout le monde....Quoi !...Vous ne l'avez pas compris tout de suite, à mon trouble, à mon embarras ? (*elle va lentement vers lui,*

Capítulo 7

sans le regarder). Ah, ça ! Croyez-vous qu'une femme vienne seule, chez un homme, pour regarder des papillons et des coquillages ?... Si je n'ai pas ouvert, c'est que j'avais peur d'être surprise ; si votre chienne s'est arrêtée à la porte, c'est qu'elle a reconnu le châle de Clarisse ; si Clarisse hier a refusé la main de Prosper, c'est qu'elle sait notre liaison... Si Prosper veut se marier, c'est qu'il se figure que je l'ai trompé et qu'il veut me punir et se venger !... Si Clarisse lui parlait bas, c'était pour me justifier, pour l'attendrir et pour empêcher ce mariage qui ne se fera pas !³⁴

Wilde retoma esta escena y le concede un significado diferente. Margaret Windermere ha acudido a casa de Lord Darlington con el fin de entregarse a él. Mrs. Erlynne, sabedora de sus intenciones, acude en su ayuda para evitar que eche a perder su matrimonio. Al oír voces, se ven obligadas a esconderse rápidamente olvidando el abanico que Lord Windermere le había regalado a su esposa por su aniversario. Al entrar, uno de sus amigos, Cecil Graham, tras haber visto el objeto, anuncia que Lord Darlington guarda una mujer en su casa. Lord Windermere reacciona inmediatamente al comprobar que se trata del mismo que le regaló a su esposa, y exige registrar la casa enfrentándose a Lord Darlington. Justo en ese momento en que se dispone a mirar tras unas cortinas aparece Mrs. Erlynne afirmando ser la dueña del fatal objeto :

Lord Windermere : You scoundrel ! I'll not leave your room till I have searched every corner of it ! What moves behind that curtain ? (*Rushes towards the curtain*).

Mrs. Erlynne (entering) : Lord Windemere !

Lord Windemere : Mrs. Erlynne !

Everyone starts and turns round. Lady Windermere slides out from behind the curtain and glides from the room.

Mrs. Erlynne : I am afraid I took your wife's fan in mistake for my own, when I was leaving your house tonight. I am so sorry. (*Takes fan from him. Lord Windermere looks at her in contempt. Lord Darlington in mingled astonishment and anger. Lord Augustus turns away. The other men smile at each other.*)³⁵

³⁴ Act II, escena 9.

³⁵ LWF. Acto III, p. 401.

Lo que en la obra de Sardou no era más que una simple escena de intriga iniciada por la pérdida de un *billet-doux*, Wilde lo retoma amplificando su significación para los personajes. Sardou se limita a crear una obra cimentada sobre la búsqueda incesante de una nota que pone en jaque a todos los personajes de la obra (algo que más tarde haría también Labiche mucho más brillantemente en *Un Chapeau de Paille d'Italie*). El crítico teatral Francisque Sarcey describe la obra como un vodevil en el que “ce ne sont pas les hommes mais les événements qui ont le principal rôle et conduisent la pièce. Le jeu des passions et des caractères est pour fort peu de chose ou même n'est pour rien du tout dans la marche de l'action; ce sont les faits qui vont en quelque sorte, poussés par l'auteur, se heurter les uns contre les autres, et c'est de leur rencontre imprévue que naissent les situations et que jaillit l'éclat de rire.»³⁶ Ciertamente Wilde toma y adapta la técnica del *qui pro quo* típico de Scribe, fundada en la desvinculación de cierto objeto con su poseedor, propiciando la confusión mediante la aceleración del ritmo escénico y el trasiego de personajes. Pero más que un simple desencadenante de la acción, en *Lady Windermere's Fan*, el objeto perdido y caído en manos ajenas cobra un valor relativizante de toda una moral determinada. Su simbología es múltiple, como explica Wendell Stacy Johnson, “fans, prettily arranged like flowers, are still works of artifice,

³⁶ Francisque Sarcey. *Quarante Ans de Théâtre*. Paris. Bibliothèque des Annales. 1900. Vol. VI. p.11. Sarcey continúa su crítica de la obra destacando su vacuidad psicológica y temática, sacrificada en interés de la diversión del público. Dice: “La pièce de M. Sardou ne repose sur rien. Une femme a écrit et signé un billet qui peut compromettre gravement sa réputation; elle fait tout au monde pour le ravoir; mais le malheureux papier court de main en main, de hasard en hasard, soulevant partout, sur son chemin, les incidents et les quiproquos, jusqu'à ce qu'il soit enfin brûlé de la main même du mari, qui ne l'a pas lu. D'idée philosophique ou morale, il n'y en a pas ombre. Comment, quand et par qui sera-t-il détruit, l'auteur ne se propose pas de nous dire autre chose, et nous ne lui demandons rien de plus; pourvu qu'il nous amuse, nous le tenons quite du reste” (p.12). A nuestro entender, Sarcey acierta al interpretar el objeto como el motor de la trama, pero se equivoca al considerar la obra carebe de cualquier contenido serio. Ciertamente Sardou no elabora un planteamiento moral, similar a las *pièces-à-thèse* de un Augier o un Dumas hijo, pero la estructuración subordinada del personaje con respecto a la trama anticipa el uso de la misma que efectuarán Labiche y Feydeau acuñando el *vaudeville* como precursor del surrealismo. Con todo, ciertos autores han interpretado la obra como una descripción sumamente realista del engranaje existencial, del mecanismo de la vida, frente al género abanderado de tales propósitos, la *pièce à thèse*. Así, Hugues Rebell destaca la verosimilitud de *Les Pattes de Mouche*, diciendo “quelques-uns diront que l'intrigue est singulière et même invraisemblable. Évidemment ce n'est point la pesante et monotone démonstration de nos réalistes, de nos faiseurs de thèse, de nos psychologues. Mais l'humanité n'est point non plus, ainsi qu'ils nous la présentent, une machine aux rouages numérotés, au mécanisme invariable. Ce que M. Sardou per en psychologie, il le gagne en philosophie, en large humanité”. Hugues Rebell. *Victorien Sardou. Le Théâtre et l'Époque*. Paris. Félix Juven. s/f. p.30.

not natural, and they define this social world of good and bad: they are usually useless, they hide and hint, they are manoeuvred to forbid or flirt, and they become in this play the decorative masks that sum up both manners and morals. A fan may serve good manners that amount to bad morals, egoism, and self-serving tricks. A fan may also mask for better purposes, just as a lie like Mrs. Erlynne's about the fan is self-sacrificing sign of love"³⁷. Así, el abanico que es olvidado repentinamente, pasando de unas manos a otras, y sufriendo todo tipo de interpretaciones, desde símbolo del amor conyugal -en tanto que regalo de aniversario- hasta expresión de la infidelidad de Margaret Windermere, toda esta pluralidad de percepciones de un mismo hecho denota su ambigüedad. La volubilidad interpretativa que Wilde otorga al objeto refleja la carencia de solidez de los planteamientos éticos expresados por Lady Windermere durante la primera escena, pues estos no dependen tanto de la fiabilidad de las personas sino de los entes inanimados. La construcción o destrucción del sentimiento marital se fundamenta en la sencillez de una abanico, y en la involuntaria pérdida del mismo. Los valores absolutos basculantes entre el bien y el mal, el maniqueísmo de los axiomas actitudinales de los Windermere se invierten súbitamente en función de un despiste. Lo absoluto se torna cómico sino grotesco al comprobar como la rígida felicidad y la solidez de un matrimonio dependen de un simple abanico. Igualmente, la interpretación de las personas, así como las apariencias que desprenden, giran en torno a él. Así, frente a una Suzanne que se exculpa continuamente, y que inventa todo tipo de mentiras, frente a un Vanhove furioso, Wilde propone una digna y segura Mrs. Erlynne que no se somete ni cede ante la cólera de Lord Windermere - de hecho no es él quien la descubre sino ella misma quien se delata saliendo de detrás de la cortina voluntariamente-, y que asume con orgullo su gesto victorioso.

7.4. LA AVENTURIÈRE, PRECEDENTE DEL DANDI FEMENINO WILDEANO.

³⁷ Wendell Stacy Johnson. "Fallen Women, Lost Children: Wilde and the Theatre of the Nineties". In *Sexuality and Victorian Literature*. Don Richard Cox (Ed.). Knoxville. University of Tennessee Press. 1984. pp.196-211.

Dos últimas coincidencias estructurales más entre *L'Étrangère* y *Lady Windermere's Fan*. La primera corresponde al personaje de Mrs. Clarkson, cuyos actos y efectos hemos empezado a describir más arriba. Mrs. Clarkson es el anticipo de la *New Woman* característica de finales del XIX descrita en las obras de Pinero, Jones o Grundy. Una mujer que se rige por parámetros masculinos, que arriesga, que incomoda socialmente, que transgrede la norma de lo plural, y que se integra en el sistema para implosionarlo. Supone la contradicción más absoluta del ideal masculino de feminidad, entendida ésta como la relegación de la mujer a tareas y deberes meramente conyugales o relativas a la esfera doméstica. Es un personaje femenino que ya no está sometido y doblegado al poder del hombre o del marido, sino que por el contrario lo domina y manipula. La experiencia de su sórdido pasado le ha concedido ciertos dones como la audacia y el coraje. Hija de esclavos y vendida más tarde a colonos americanos, escapa de su destino huyendo y contrayendo matrimonio con Mr. Clarkson, con quien hizo su fortuna :

Alors je quittai l'Amérique, qui n'avais plus d'intérêt pour moi, et je passai en Europe, dont j'étonnai toutes les capitales. On étonne si facilement les capitales. On ne m'appelait plus par mon nom, on m'appelait *l'Étrangère*, et l'on avait raison. Oui, étrangère, sans famille, sans amis, sans patrie ; étrangère à toutes vos traditions, à toutes vos joies, mais aussi à toutes vos servitudes, n'ayant pour règle que ma fantaisie de la Haine plein le cœur, plein l'esprit et plein l'âme contre cet être qu'on appelle l'homme, et que je ne voyais s'approcher de moi que comme il s'était approché de ma mère, pour dégrader et avilir la femme au profit de son orgueil et de son plaisir. Ah ! Je le haïssais bien, ce roi de la création qui se proclame notre maître, à nous autres femmes³⁸.

³⁸ Acto II, escena 7. El parlamento de Mrs. Clarkson sigue adoptando posturas feministas más radicales : “quand les autres femmes auront, comme moi, conscience de leur force et de leur pouvoir, l'homme sera bien peu de chose”. Es interesante señalar el paralelismo con obras inglesas posteriores en las que aparecen parlamentos similares. El alegato feminista de Mrs. Clarkson se carga progresivamente de tintes misántropos cuyo eco se escucha en obras británicas más tardías. En *The Heavenly Twins* (1893) de Sarah Grand, Evadne, militante feminista, se niega a contraer matrimonio con Colquhoun al conocer su pasado. Su tía, por el contrario, le aconseja seguir la actitud femenina convencional - esto es, aceptar el matrimonio independientemente de su pasado, ya que el hombre goza respecto a la mujer de este tipo de

Su desarraigo vital le confiere su aptitud para el riesgo y el desafío social o su aristocrática indiferencia hacia la vulgaridad de lo común. Es ante todo, la expresión del dandi femenino wildeano *avant la lettre*, matizada por un odio desmedido hacia lo universal masculino (Wilde ampliará más tarde el horizonte transformando el odio de los sexos por el odio de la especie en su totalidad). Sentencias del tipo “*aimer n’est rien mon cher ; se faire aimer est tout*” o bien, “*on m’assure que vous dites quelquefois du mal de moi, monsieur des Haltes. Je le regrette d’autant plus que, d’après tout ce que j’ai entendu sur votre compte, je ne peux penser que du bien de vous*” reflejan en una configuración lingüística epigramática pareja a la de los Lord Darlington, Lord Gorings o Lord Illingworths que abundan en las comedias de Wilde, y en los que el dominio de la palabra que equivale al dominio de la realidad.

Por último señalar la actitud del personaje del marido con respecto al *outcast*. Ya hemos apuntado más arriba que tanto el duque de Septmonts como Lord Windermere se esfuerzan por que Mrs. Clarkson y Mrs. Erlynne sean admitidas en el hermético y pretendidamente impoluto ambiente de la alta sociedad, provocando la misma reacción de duda y de sospecha en el público que se debate entre la aparente fidelidad del marido y su evidente y excesivo interés por la mujer que su esposa odia. Si bien la actitud del esposo es muy similar en las dos obras -llegando incluso a provocar el conflicto y la ruptura conyugal- las razones que los dos dramaturgos atribuyen al personaje dista mucho de ser idénticas. *L’Étrangère* es en este sentido mucho más convencional. El desarrollo de la trama nos revela que el ofrecimiento de su brazo por parte del duque esconde en realidad propósitos amorosos. El argumento recoge pues una trama de amores no correspondidos y de matrimonios de conveniencia. Tanto es así, que esto se aplica por igual al personaje femenino en la pareja protagonista de *L’Étrangère*, pues tampoco Catherine está realmente enamorada de su marido, sino de un joven llamado

“privilegios” - a lo que Evadne contesta : “That is the mistake you good women all make...you set a detestably bad example. So long as women like you will forgive men anything, men will do anything. You have it in your power to set up a high standard of excellence for men to reach in order to have the privilege of associating with you”.

Lady Windermere's Fan. *De la aventurière
al dandi femenino wildeano*

Gerald con quien no pudo contraer jamás matrimonio debido a la oposición de su padre fundada en la carencia de rango social de éste. La ira que desata la presencia de Mrs. Clarkson en ella no se justifica por los celos, ni por cuestiones de escándalo social, sino por dignidad personal -ya que Mrs. Clarkson fue la mujer mediante la cual su padre acordó el matrimonio con el duque, “vendiéndola”, condenándola al castigo de vivir junto a quien no ama- y por motivos característicos de la rivalidad amorosa entre mujeres, puesto que la visita de Mrs. Clarkson tenía por fin advertir a la duquesa de su interés por Gerald, y su intención de luchar por él. Así lo confiesa ella misma a Remonin, un amigo de la familia :

Catherine : (...) vous savez ce qui se passe. M. de Septmonts m'impose la présentation de cette créature, que l'on dit publiquement sa maîtresse. Oh ! Ce n'est pas cela que le lui reproche ! Je suis bien sa femme, moi. Sa femme ! La femme, la chose de cet homme ! Est-ce parce qu'elle este compromise, parce qu'on ne connaît ni son origine, ni sa famille, ni la source de sa fortune, que je ne voulais pas recevoir mistress Clarkson ? que m'importe tout cela ! Mais ce que vous ne savez pas c'est que cette femme m'a vendue, oui, vendue à ce duc (...) Enfin, pendant que je subis cet affront et cette douleur de la recevoir chez moi, savez-vous ce qu'elle m'a dit ? 'Venez me voir, madame, nous causerons de M. Gérard, que j'aime peut-être autant que vous l'aimez'³⁹ .

La estrategia de equívoco, de despiste del espectador recae sobre la esposa que parece estar enamorada de un hombre del que en realidad no lo está. Esta estrategia es la misma que aplica Wilde al personaje de Lord Windermere, elaborando mucho más las implicaciones sociales que conlleva. Lo que sencillamente era la desilusión propia del fracaso de la noción de pareja adopta en *Lady Windermere's Fan* tintes más ácidos de engaño y mentira social, replanteando todo un conjunto de certitudes características de una época. Precisamente por no recurrir a efectos especialmente dramáticos, ni a tensar la cuerda de la trama en exceso como ocurría en *L'Étrangère*, Wilde consigue un efecto mucho más intenso que Dumas *filis*, que parece haber ideado una trama a la medida de la

³⁹ Acto II, escena 4.

conclusión y no a la inversa. En *Lady Windermere's Fan*, la pareja matrimonial se profesa amor verdadero - al menos hasta el descubrimiento por parte de Margaret de la supuesta infidelidad de su esposo, que la obliga a lanzarse desesperadamente en los brazos de otro hombre. Lo real de sus sentimientos, es decir, lo no ilusorio de éstos, acrecenta el fracaso al que asistiremos en el último acto, al constatar la verdadera identidad del personaje de Mrs. Erlynne, madre de Lady Windermere. Cuanto más cierto es el amor de Lord Windermere por su esposa, más equivocada, más culpable y más erróneos serán los planteamientos vitales de ésta. Wilde convierte la idealización del matrimonio fundada en impecables estirpes, en la espiral dolorosa del reconocimiento de la caída propia. La sacralización de ciertas posturas éticas en la pareja induce inequívocamente a dar muerte al objeto del amor.

7.5. UNMOTHERLY MOTHERS. ODETTE, DE VICTORIEN SARDOU.

La última obra que queríamos comentar en relación con la metodología compositiva del personaje de Mrs. Erlynne pertenece a Sardou, y aparecía ya, junto a *Francillon* y *Le Supplice d'une Femme* en la caricatura aparecida en *Punch* a la que aludíamos al principio de nuestra exposición. *Odette*⁴⁰ reproduce el arquetipo de la “unmotherly mother”⁴¹, la mujer marcada por un pasado que la deshonoró pero que con el tiempo recobra el sentimiento materno, y que acaba suicidándose al ser incapaz de afrontar su existencia frente a su hija. Es muy probable que Wilde asistiera a alguna de las representaciones de la obra de Sardou en París o bien en Londres, donde fue adaptada por Clement Scott y representada en el Haymarket el 22 de abril de 1882, a pesar de que la adaptación de Scott sustituyera el suicidio final de Odette por su reclusión en un convento. *Odette*, ese “ángel del adulterio” tal y como recomendaba

⁴⁰ Victorien Sardou. *Odette*. Comédie en Quatre Actes. Representada por primera vez en el Théâtre du Vaudeville, el 17 de Noviembre de 1881.

⁴¹ Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*. Op. Cit. p.14.

subtitular la obra Pedro Prat, periodista español colaborador de la Ilustración⁴², por las variaciones que introduce Wilde respecto a la trama original, es quizá uno de los mejores ejemplos que ilustran que la subversión es la mejor forma de entendimiento del texto artístico ajeno, pues la subversión es la manifestación de la huella dejada por tal texto en nuestras almas, y en ese sentido, el yo se muestra en lo otro.

La obra se articula en torno a cuatro actos en los que se describe el declive progresivo del personaje femenino protagonista que da título a la misma. El primero de ellos se sitúa temporalmente en 1881 (“de nos jours” dice Sardou), y tiene por espacio físico París, en los elegantes salones del Conde de Clermont Latour, y sirve de exposición-preámbulo de los acontecimientos posteriores. Teniendo en cuenta de que se trata de una “comédie” en cuatro actos, bien podríamos considerar este primero una suerte de prólogo, tan característico de Sardou como de otros dramaturgos contemporáneos a éste, de modo que los tres siguientes se ajusten al patrón melodramático aludido más arriba. Es en este primer acto dónde las principales constantes dramáticas se establecen -principalmente la descripción de Odette en términos de mujer infiel e independiente frente al sistema patriarcal dominante- por lo que los tres actos que le siguen, de espacio diferente al primero pues se sitúan en Niza, no son sino cascadas desprendentes del primero. Por esto consideramos importante detallar cuidadosamente este primer acto de modo que el personaje de Odette quede bien caracterizado para poder más tarde establecer su paralelismo con su homólogo wildeano.

La escena primera da paso a un grupo de sirvientes, Olga, Eustache y Guillaume, que juega a las cartas y conversa destendidamente a propósito de rumores y opiniones relativas a los señores de la casa. Ya desde este primer momento el público es informado y puesto sobre aviso de manera indirecta -esto es, por medio de Eustache que recoge ciertas palabras proferidas por el hermano del Conde de Latour anteriores al

⁴² Citado por Esperanza Cobos Castro. *Op. Cit.* P. 113.

matrimonio de aquél- del comportamiento díscolo de Odette. La conversación surge a propósito de la intención del Conde de trasladar a su familia a Bretigny, en Touraine, donde se haya vigilando las obras de una futura casa construida en los alrededores de un lugar tranquilo y apacible donde tiene pensado reposar junto a su hermano durante todo el verano. Contrastando con la voluntad del Conde, su hermano le previene que el lugar no será el más adecuado para su joven y disoluta mujer que caerá víctima del hastío y del aburrimiento - un leitmotiv que recorre toda la literatura del XIX y que remite a la cuestión femenina y su tratamiento en el teatro- dada su naturaleza mundana y frívola (“Si tu crois que ta femme s’amusera là dedans ; elle est bien trop mondaine, trop frivole, trop...”). Odette, definida mejor por el silencio de los puntos suspensivos que por las propias palabras del general, es la continuación de una estirpe familiar, por lo que no puede sino ser aquello que fueron sus ancestros. En opinión del hermano del Conde que trataba de disuadirle de su intención de contraer matrimonio con ella, establece con su actitud actual una exacta simetría con su madre -el recurso a los juegos de espejos entre pasado y presente, entre personajes del pasado que vuelven a la vida en el presente por medio de otro personaje es una constante tanto en *Odette* como en *Lady Windermere’s Fan*-, popularizando así la ley de la necesidad promulgada por las taras físicas hereditarias, pues tanto la hija como la madre se mostraban a los ojos de la sociedad como dos *cocottes* (“Laisse-moi tranquille avec ton Odette !...Je ne l’ai vue qu’une fois, ton Odette, et ça me suffi. Une coquette, comme sa mère, qui a fait assez parler d’elle”). Estas opiniones son refrendadas en las escenas siguientes por medio de diversos argumentos. Desde las constantes alusiones al acto social de tomar el té como sinónimo del acto sexual, hasta la sutilidad con la que el personaje femenino recuerda a sus invitados que su marido no volverá de Bretigny hasta unos días más tarde, pasando por los parlamentos cínicos y axiomáticos de Béchamel, amigo de la familia y pretendiente de Odette, que no duda en catalogar a las mujeres en dos grupos bien diferenciados aunque similares, entre los cuales se halla la condesa, y en función de la cual establece su paradigma de actuación para con ella :

Béchamel : (...) je ne connais que deux catégories de femmes : celles qui naissent honnêtes et qui ne persistent pas toujours ; celles qui naissent pas honnêtes et qui

Lady Windermere's Fan. *De la aventurière
al dandi femenino wildeano*

ne le deviennent jamais. Avec les unes, on ne risque rien d'essayer ; avec les autres, on est à peu près de réussir.

Philippe : Cynique !

Béchamel : C'est mon emploi.

Philippe : Et à ton avis, la Comtesse ?

Béchamel : Deuxième catégorie !⁴³

Béchamel da por sentada, al igual que lo hacía el hermano del Conde, la naturaleza femenina, y más en particular la actitud de Odette frente a la fidelidad. Se quiere estratega en las lides amorosas, y en realidad su comportamiento no es sino un detalle más por parte de Sardou de caracterizar el personaje femenino principal, cuya reputación es bien conocida por todos los personajes que gravitan alrededor de ella. Los hechos vienen a confirmar lo dicho en palabras, pero la suerte no es su aliada y esa misma noche, debido a un imprevisto, el Conde se ve obligado a dar por finalizada su estancia en Bretigny y vuelve a Paris sin anunciar previamente su retorno. Cuál es su sorpresa al comprobar que un joven, ayudado con una llave, se adentra clandestinamente por una de las puertas del salón, dispuesto a citarse con su mujer. Tras una primera reacción de furia, el Conde dirige sus actos a salvaguardar la integridad moral de su hija mediante la separación de su madre y del hogar materno. Tras haber puesto a su hija en un lugar seguro, lejos del alcance de Odette, se apresta a exigir explicaciones de lo ocurrido a su mujer que, contrariamente a lo esperado, adopta una actitud desafiante propia de un nuevo arquetipo femenino que reivindica una ley idéntica para los hombres y las mujeres, y que no claudica ante la moral asimétrica masculina :

Odette (se remettant après un silence) : Tout ce que nous pourrions dire, vous et moi, n'y changerait rien ! et, je ne suis pas femme à vous jouer la comédie du repentir ! - Mon Dieu, oui, j'ai un amant... (*Mouvement du Comte*) Comme vous avez sûrement des maîtresses, vous.... Et tous tant que vous êtes, qui exigez de nous des vertus dont vous vous dispensez si bien pour vous mêmes ! Si je suis une femme

⁴³ Acto I, escena 3. P. 248.

Capítulo 7

trompée, vous êtes un mari trompé. Nous sommes quittes : et, si de plus vous êtes ridicule, vous l'avez bien voulu, en invitant ici, vos amis ! (*Elle désigne dans un rire nerveux les amis du Comte*).

Le Comte (avec des larmes dans la voix) : Et c'est la même femme que j'ai quittée il y a quinze jours , pleurant mon départ, et m'écrivant ces lettres...oui, tout à l'heure encore ! (*Il montre le télégramme*.) La même !...c'est la même (*Il tombe assis sur le canapé*.)

Odette : Vous vous plaignez de l'affection que je vous témoignais !... Elle était sincère. Je vous aimais tout de même. Mais ça, vous ne le comprendriez pas, ou vous feriez semblant de ne pas le comprendre.

Le Comte : Certes !

Odette : Tuez-moi donc ! (*S'asseyant sur la chaise devant la table*) Que décidez-vous enfin ?.⁴⁴

El despiadado alegato defensivo de Odette no contempla posibilidad alguna de arrepentimiento ni de dolor frente al sufrimiento de su marido. Las frías palabras de la mujer, erguida, a diferencia del conde, hundido en el canapé y en sus ideales, son el testimonio de quien dejó de amar, entendido el amor de una manera tradicional, como símbolo de entrega absoluta. Frente a este sentimiento romántico trasnochado, el personaje femenino opone rasgos que han metamorfoseado el ideal, convirtiéndolo en un simple afecto, un inocente cariño hacia el cónyuge, muy lejos de la pasión arrebatadora que se le suponía en su rol de antaño. La pareja que describe Sardou, y la pareja del XIX en general, dista en esencia de los heroicos excesos amorosos del romanticismo, para dejar paso a un sentimiento de convivencia que lo supera. Se encarna luego, a través de estos dos personajes, dos sensibilidades, dos formas de sentir, y dos corrientes literarias que se sobrepone, con la inevitable superioridad de la más innovadora, aquella, que como Odette afirma, el Conde no puede entender. Además, es interesante destacar un detalle ulterior que apostilla la progresiva disolución del concepto de pareja medieval y romántico en tanto que amor desmedido y asocial -esto es, desafiante de lo social-, al introducir Odette en su alegato un matiz significativo. Aduce, como posible razón del llanto de su marido -una vez más los roles se invierten

⁴⁴ Acto I, escena 8. P. 271.

pues es el marido quien llora- el peligro de la mirada ajena, el riesgo de la presencia y censura social inherente al comportamiento del individuo. “Nous sommes quittes : et si de plus vous êtes ridicule, vous l’avez bien voulu, en invitant, ici, vos amis !”. El dolor del Conde, recriminado además por su actitud, se refuerza por el temor al escándalo social y al ridículo del que será objeto, al ver cómo el papel reservado por el *establishment* al hombre, es adoptado por la mujer. Por último las gélidas palabras con las que Odette trata de provocar a su marido, humillándole públicamente al ser incapaz de cometer el asesinato que le pide, demostrando una vez más su falta de hombría, mientras ella se limita a sentarse y a esperar tranquilamente la solución tomada por el Conde para dar fin al conflicto, realzan una vez más este contraste dramático de actitudes, que no quedara exento de castigo moral por parte del autor.

Frente a esta nueva situación, el conde rechaza la posibilidad del crimen, y opta por relegar a su mujer al exilio del hogar conyugal -que como veremos más adelante es la otra posibilidad de muerte tradicional reservada a la mujer que osa transgredir la norma patriarcal. La venganza del Conde versa no tanto en el alejamiento de la pareja - pues el nexo de unión entre ambos era de hecho inexistente, sólo dominio de la apariencia social- cuanto en el alejamiento de su hija Bérangère. El personaje de Bérangère implica la puesta en cuestión de toda una serie de implícitos dramáticos relativos a la cuestión femenina que afectan a la literatura del XIX - de hecho la imaginería de la madre como personaje literario surge durante este siglo-, desde *Madame Bovary* hasta bien entrado el siglo XX, pasando por Zola -*Thérèse Desqueyroux*-. ¿hasta qué punto el rol de la mujer es desligable del rol de madre ? ¿En qué medida es condenable la mala mujer y no la mala madre ? Odette replantea todos estos presupuestos al saber que su castigo no será la muerte sino la separación de su hija :

Odette (avec douleur) : Ma fille ! ma fille ! vous ne ferez pas cela ! C’est trop injuste ! Et cruel... si la femme est coupable, vous n’avez rien à reprocher à la mère !

*Le Comte, (se dégageant encore) : Je ne sépare pas l'une de l'autre !*⁴⁵

El primer acto termina con la expulsión en plena noche de Odette del hogar conyugal. El acto siguiente plantea un nuevo espacio geográfico y un salto temporal. No es ya París el lugar donde se desarrolla la acción, sino Niza. Han pasado quince años de lo ocurrido, pero el escándalo sigue en mente de todos y cada uno de los personajes que rodean al Conde, tal y como Philippe le cuenta a su joven mujer Juliette. Es por medio del relato expositivo que éste realiza a su mujer que el público es informado de lo acontecido los días que siguieron a la fatal noche. A la mañana siguiente, el amante de Odette, Cardailhan, fue citado en duelo por el Conde, con tan mala fortuna que fue éste quien cayó gravemente herido en el combate, en un intento por parte de Sardou de agravar el patetismo de la escena y el realismo de la obra. Como el propio Philippe afirma, metateatralizando su discurso “Au théâtre ou dans les romans, c’est le traître qui reçoit ces choses-là : dans la vie réelle, c’est toujours l’innocent”⁴⁶. Igualmente tuvo lugar un juicio, celebrado con el objetivo por parte de Odette de recuperar la custodia de su hija, que finalmente le fue denegada recayendo sobre el Conde, aunque se reservó la posibilidad de que la madre pudiera ver a Bérangère dos veces por semana, en casa de su abuela paterna. Es a partir de este momento que el papel de mujer proscrita se entremezcla con el de madre adúltera, pues pasado un tiempo de frías visitas, Odette renunció a ellas, y de este modo, a su deber como madre, entregándose por el contrario a una vida de placeres sórdidos y cercanos al *demi-monde* sin apenas preocuparse por cuidar las apariencias frente a la mirada de la sociedad. La pequeña Bérangère tuvo por lo tanto que ser engañada sobre el destino de su madre. Su padre, con el fin de salvar el buen nombre de la familia, inventó una muerte ficticia para Odette, víctima de un accidente en barca. Una vez narrado todo esto, el segundo acto da comienzo a la acción. Tras unas primeras escenas estáticas, compuestas de entradas y salidas de nuevos personajes -entra en escena por primera vez Bérangère, y se nos informa de su intención de contraer matrimonio en un futuro inmediato con un joven de nombre De Meryan- y de diálogos intermitentes mantenidos entre personajes secundarios a propósito de las

⁴⁵ Acto I, escena 8. P. 273.

⁴⁶ Acto IV, escena 5. P. 423.

Lady Windermere's Fan. *De la aventurière
al dandi femenino wildeano*

actividades mundanas de Odette a lo largo de estos quince años, dedicada por completo a un universo de placeres en brazos de incontables amantes y de lujos palaciegos, pero también víctima del juego y de las deudas acarreadas desde hace años que le han hecho recurrir a la dependencia de la morfina, la trama se acelera al conocer la negativa por parte de la familia del joven a que éste contraiga matrimonio con quien es hija de una madre tachada socialmente. En efecto, la madre de De Meryan se opone formalmente al matrimonio mientras Bérangère sea portadora del apellido Clermont-Latour, sinónimo de “une femme qui vit publiquement dans le désordre, et qui peut, au premier jour, nous associer à la honte de quelque scandale”⁴⁷. Los designios de la fatalidad que rigen todo este tipo de dramas, intervienen en la suerte de los personajes, provocando que casualmente Odette se encuentre también en Niza disfrutando de la mano de su nuevo amante de unos cuantos días en la costa francesa. El conde aprovecha la ocasión para entrar en contacto con ella y ofrecerle, a cambio de su exilio de por vida en otro país y de renunciar a su nombre, el pago de todas sus deudas y un sustancial incremento de la pensión. Odette se niega a ser objeto de una transacción económica y propone, como única condición a su exilio, que le sea permitido ver a su hija por última vez antes de su marcha definitiva. Así se acuerda y Conde arregla una cita en la que Odette será presentada como una vieja amiga íntima de su difunta madre. El cuarto y último acto recrea este encuentro velado entre madre e hija. La escena rezuma gran dramatismo a medida que avanza y las dos mujeres intiman. En tanto que amiga íntima de su madre, Bérangère le hace saber todo lo que ha sentido siempre por ella, comprobando Odette cómo el sentimiento materno, olvidado largo tiempo atrás, renace en su corazón hasta el punto de desear fuertemente hacer saber a su hija su verdadera identidad, sin sucumbir a pesar de todo a su deseo y abandonando precipitadamente la casa :

Odette : (...) Vous épouserez celui qui vous aime, que vous aimez, que vous aimerez toujours, et vous aurez tout le bonheur que vous méritez... Cette image de votre mère que vous avez là dans votre coeur, conservez-la toujours aussi belle, aussi pure ! Elle sera la gardienne de votre vie ! (*Elle se lève*) Consultez-la dans vos

⁴⁷ Acto II, escena 6. P. 311.

Capítulo 7

petits chagrins, associez-la à toutes vos joies !... Faites cela pour elle (*Luttant contre son émotion*) qui ne peut plus rien pour vous !⁴⁸

La rápida despedida y salida de escena de Odette entronca con la noticia, por parte de De Meryan, del continuo rechazo de su madre a aceptar el matrimonio de su hijo con Bérangère en tanto que la madre de ésta siga con vida. Casualmente la noticia sirve de prelude a la escena final que le sigue, en la que se anuncia que un desafortunado y repentino accidente ha tenido lugar en el mar : la mujer que acababa de dejar la casa, Odette, ha muerto ahogada como consecuencia del mar embravecido. El telón se cierra con la imagen del conde y su hija rezando a los pies de la cama donde yace el cuerpo de la madre.

Los paralelismos entre las dos obras son múltiples, y nos permiten constatar las variantes empleadas por Wilde para alterar las convenciones dramáticas de la época que ya hemos estudiado en otras obras. La pieza de Wilde se construye en torno a numerosos paralelismos situacionales con respecto al drama de Sardou, respetados únicamente en su apariencia superficial pues el contenido es altamente subversivo cuando no directamente provocador de la moral imperante. Los paralelismos entre los personajes de *Odette* y *Lady Windermere's Fan* son obvios. En ambos casos se trata de mujeres -Odette y Mrs. Erlynne- de oscuro pasado, que han cometido una de las ofensas femeninas más graves dentro del marco patriarcal instituido -la infidelidad-, desterradas por sus actos del núcleo social que las nutría, a las que se añade además la tara de haberse comportado de manera impropia no sólo como esposas sino como madres al abandonar a sus hijas y haber optado por una vida cercana al *demi-monde* dumasiano. Igualmente, en ambos casos encontramos la figura del marido corrector, vigilante austero de la “buena y correcta” moral establecida, guardian de la costumbre y de la virtud de su mujer. También, en último lugar, encontramos el personaje melodramático de la hija, alrededor del cual gravita el significado de pareja y de madre. Como podemos constatar, el triángulo *marido - esposa / hija - madre* es recurrente en las dos obras,

⁴⁸ Acto Iv, escena 5. P. 423.

Lady Windermere's Fan. *De la aventurière
al dandi femenino wildeano*

ofreciendo variantes mínimas en lo concerniente al papel encarnado por la hija (en Wilde es el mismo que encarna el personaje de la esposa, Margaret Windermere, hija de Odette al tiempo que esposa de Lord Windermere, pero madre también de una hija recién nacida), mientras que en Sardou estos dos caracteres no confluyen, sino que están bien diferenciados en Odette y Bérange. Situacionalmente, cierto número de escenas de *Odette* tienen correlatos idénticos en *Lady Windermere's Fan*: desde la infidelidad proclamada de la madre -velada en el caso de Wilde y a la que se alude únicamente de manera verbal, obviando su representación-, hasta el enfrentamiento entre el prototipo de nueva moral femenina y el arquetipo de sistema patriarcal encarnado por el personaje masculino -que en Sardou se da al comienzo de la obra, esbozando tan sólo el personaje revolucionario que en apariencia sería Odette, evolucionando hacia posturas más conservadoras a medida que la obra avanza, a diferencia de Wilde que culmina la pieza con el triunfo de la mujer transgresora que somete al sistema. Otros momentos similares son las alusiones por medio de terceros a la reputación de la mujer aventurera -algo que ya habíamos observado en relación a *L'Étrangère*, y que vuelve a darse en esta obra recurriendo al *leitmotiv* del juego como símbolo no sólo de actividad reservada al hombre sino también como metáfora de la vida, del riesgo social, monetario e individual, de la osadía de la mujer-, o el diálogo mantenido entre madre e hija, revelación velada de la identidad materna. Evidenciamos la obvia carencia en *Odette* del personaje dándico masculino, cuya presencia en la obra de Wilde podía haber sido perfectamente omitida teniendo en cuenta su escasa relevancia por cuanto afecta al desarrollo de la trama⁴⁹, limitado a ser un simple personaje verbal, construido en torno a una exposición ininterrumpida de epigramas y sofismas, no integrado completamente en la trama, perfectamente sustituible en su rol -por cuanto de transgresor hay en él por el

⁴⁹ Tanto es así que un cierto número de críticos señalan las obras como melodramas apostillados por ciertas réplicas de indudable originalidad pero que no tienen mayor razón de ser en la trama. De hecho, como afirma Katharine Worth, la denominación de las obras como comedias no sería tal si no fuera por tales réplicas.

personaje de Mrs. Erlynne, que vendría a representar una variante del mismo en su versión femenina⁵⁰.

En cuanto a la estructuración general de la pieza, nos parece relevante constatar la construcción interna simétrica de ambas obras, esto es, el principio geométrico que rigió la articulación de los actos, propio por otra parte del melodrama y de la farsa. Tanto *Lady Windermere's Fan* como *Odette* participan de una simetría interna regidora de los clímax y puntos álgidos del argumento central, contrastando igualmente con los momentos de distensión dramática. En los dos casos, las trayectorias vitales de los personajes tienden a repetirse guiados por una suerte de destino oracular. El personaje de Odette, ya lo habíamos avanzado más arriba, está marcado desde su nacimiento por el comportamiento de su madre. El General, hermano del Conde, la describía como “une coquette, comme sa mère, qui a fait assez parler d'elle”. La hija deviene la imagen de la madre, y cabría preguntarse si no esa una de las razones por las que el Conde trata de evitar que su hija se quede a lado de Odette cuando descubre su infidelidad. Los pecados de los padres deben ser asumidos por los hijos, una máxima que Wilde expondrá en boca de Hester Worsley en su siguiente comedia de sociedad, *A Woman Of No Importance*, afirmando “It is right that the sins of the parents should be visited on the children. It is a just law. It is God's law”⁵¹.

En *Lady Windermere's Fan*, Mrs. Erlynne también deberá enfrentarse con su pasado. De Hecho todas las comedias de sociedad wildeanas transmiten una sensación de desafío entre pasado y presente, que al fin y al cabo, no es más que un desafío del sujeto consigo mismo. El reto consiste en demostrar hasta qué punto los personajes son capaces de asumir lo que fueron en un pasado, y que sin embargo condenan en los demás a través de un rígido código ético. La dislocación entre estas dos marcas

⁵⁰ Conviene apuntar ciertas diferencias en el dandi femenino y masculino. Aunque sus discursos son similares, la repercusión de sus lenguajes no es la misma socialmente hablando. La mujer está menos integrada socialmente que el dandi masculino por lo que un mismo significado emitido por distintos emisores ante idénticos interlocutores es entendido de manera diferente. En el caso del dandi, su ingenio es interpretado más benevolmente que el *wit* femenino, sin duda mucho más transgresor por el simple hecho de proceder de una mujer.

⁵¹ *A Woman of No Importance*. Acto III. P. 452.

Lady Windermere's Fan. *De la aventurière
al dandi femenino wildeano*

temporales -provocada ora por un objeto de antaño que repentinamente vuelve al presente, o por un personaje olvidado que de improvisto se persona en el lugar trayendo consigo recuerdos fantasmales olvidados- exige la dislocación del individuo sobre el que recae la acción. En Wilde, presentes y pasados se confunden, aunque menos como expresión de la circularidad del destino que como significación de la incoherencia del sujeto. Así. Mrs. Erlynne, que otrora “pecó”, comprueba como su hija deviene su propio doble abandonando a su marido y a su hijo a causa de un malentendido, y trata de quebrar el imperativo oracular :

Mrs. Erlynne : Gone out of her house ! A letter addressed to her husband ! (Goes over to bureau and looks at letter. Takes it up and lays it down again with a shudder of fear). No, no ! It would be impossible ! Life doesn't repeat its tragedies like that ! Oh, why does this horrible fancy come across me ? Why do I remember now the one moment of my life I most wish to forget ? Does life repeat its tragedies ? (Tears letter open and reads it, then sinks down into a chair with a gesture of anguish.) Oh, how terrible ! The same words that twenty years ago I wrote to her father ! and how bitterly I have been punished for it ! No, my punishment is tonight, is now !⁵²

Al enfrentarse de nuevo con su pasado, con sus propios actos encarnados en el comportamiento de su hija, y en su intento de salvarla de un futuro parejo al vivido por ella misma, Mrs. Erlynne comprueba el súbito renacer del sentimiento materno, olvidado tiempo atrás :

Mrs. Erlynne : What can I do ? What can I do ? I feel a passion awakening within me that I never felt before. What can it mean ? The daughter must not be like the mother- that would be terrible. How can I save her ? How can I save my child ? A moment may ruin a life. Who knows that better than I ?⁵³

⁵² LWF. Act II. P. 390.

⁵³ LWF. Act II. Pp. 390-391.

Este juego de espejos, situado por el dramaturgo al final del segundo acto, previo a la caída del telón, acrecenta el dramatismo de la escena dejando al espectador en vilo hasta el momento final de la revelación de la identidad de Mrs. Erlynne.

La apropiación del pasado por el presente, así como la transmisión de los pecados sociales de los padres a los hijos, suele producirse mayormente por el nombre propio de éstos, tradición que se mantendrá en otra pieza de Wilde, *A Woman of No Importance*. En la obra de Sardou, no sólo Odette se ve obligada a encarnar el pecado de su madre, esto es, a convertirse su doble dramático, sino que la propia hija de ésta, Bérangère, ve su reputación mancillada y su vida arruinada al no poder contraer matrimonio con su prometido debido a su apellido. El Conde, desesperado al comprobar que el daño realizado por quien fue su mujer alcanza incluso al futuro de su hija, narra la negativa de la madre del joven prometido en matrimonio a Philippe :

Le Comte : (...) Un brave et loyal garçon voit votre fille, l'aime, se fait aimer, vous dit : "donnez-la moi pour femme !" Mais il a une mère, gardienne sévère de la dignité de sa maison, et tout en reconnaissant que Bérangère est la meilleure épouse qu'elle puisse souhaiter à son fils, ne nous fera-t-elle pas solidaires, ma fille et moi, d'un déshonneur qui porte notre nom ? (...) Que répondre à cette enfant, quand elle me dira : "Quoi ! je l'aime, il m'aime ! Il veut m'épouser, et sa mère s'y refuse. Pourquoi ?" Pourquoi en effet ? Parce qu'elle s'appelle Mlle de Clermont-Latour, et il y a, hélas, aussi une indigne créature qui porte le même nom (Il se lève) et qui depuis quinze ans le traîne dans la boue !⁵⁴

La importancia concedida en estas obras al nombre es de evidente origen melodramático -el silenciamiento y posterior descubrimiento del apellido del personaje propicia la anagnórisis o reconocimiento de la verdadera identidad del individuo, acarreado toda una serie de consecuencias y peripecias dramáticas. El procedimiento no es originario del género. Innumerables obras anteriores evidenciaban su uso, así como la estructuración del mismo argumento en el recurso mismo. Wilde, como veremos más adelante, parodiará este mecanismo dramático en la construcción de su

⁵⁴ Acto II , escena 4. P. 306.

Lady Windermere's Fan. *De la aventurière
al dandi femenino wildeano*

última comedia de sociedad, *The Importance of Being Earnest*. En todo caso, el peso del nombre es sinónimo de ley social. El apellido implica una taxonomía del individuo, tipificado de acuerdo con toda una serie de semas asociados a su nomenclatura que más que identificarlo le condicionan y determinan social y legalmente. “Quinze ans !...Quinze ans !... qu’une lacune absurde de la loi m’enchaine à toutes les hontes de cette femme, en nous imposant, à tous deux, l’accouplement du même nom !...ou plutôt, en ne l’imposant qu’à moi !” exclama el Conde. Esta es la razón por la que, a cambio de recuperar su identidad -sin que esta se asocie a ningún otro personaje de dudosa reputación como Odette- se dispone a sufragar los gastos de ésta y pagar sus deudas. Como era de esperar, Odette rechaza la propuesta, mostrando una vez más la simbología explícita del apellido, recuerdo de su vida e identidad pasadas :

Odette : Ce n’est pas une question de chiffres. Je n’ai pas dit plus, j’ai dit mieux !. Du monde auquel j’appartiens, de tout ce que j’étais, de tout ce que j’ai perdu, c’est la seule chose qui me reste, Elle n’est pas à vendre, je la garde.⁵⁵

El nombre es pues ejemplo de recuperación del pasado en el presente. Bérangère, en un primer momento, no podrá contraer matrimonio hasta que su madre sea anulada de la vida social. Más tarde la condición será otra : la negativa matrimonial se impondrá mientras siga con vida, lo que provocará la muerte de Odette.

Un ejemplo paralelo del simbolismo nominal lo encontramos en la escena final de *Lady Windermere's Fan*, en la que madre e hija revelan de manera velada, a través del nombre de su hijo y de metáforas objetales, sus identidades. Mrs Erlynne, tras pedirle simbólicamente una fotografía de recuerdo a Margaret, sugiere sutilmente el nexo que las une sin llegar jamás a verbalizarlo :

⁵⁵ Acto III, escena 8. P. 387.

Capítulo 7

Mrs. Erlynne (takes the photograph from her and looks at it) : I am not surprised - it is charming. (Goes over to sofa with lady Windermere, and sits down beside her. Looks again at the photograph). And so that is your little boy ! What is he called ?

Lady Windermere : Gerard after my dear father.

Mrs. Erlynne (laying the photograph down) : Really ?

Lady Windermere : Yes. If it had been a girl, I would have called it after my mother. My mother had the same name as myself, Margaret.

Mrs. Erlynne : My name is Margaret too

Lady Windermere : Indeed !

Mrs. Erlynne : Yes (pause).⁵⁶

Como acabamos de observar, una vez más, los hijos son portadores de semas identificativos de sus padres y los objetos son reveladores de las palabras ocultas que no osan ser pronunciadas. El cuanto al simbolismo objetal, también característico del melodrama, el recurso a la fotografía que realiza Wilde tiene por origen elementos ya presentes en la obra de Sardou. Desde el famoso retrato de cuerpo entero de Odette que casualmente sufrió un accidente por parte de un criado y fue pasto de las llamas purificadoras -las conexiones con el posterior relato de Wilde *The Picture of Dorian Gray* son evidentes-, hasta la figura en miniatura de Odette con trece años -esto es, cuando todavía era ajena al pecado- que posee Bérangère como única imagen de su madre, pasando por viejas fotografías borrosas y algunas pertenencias personales consideradas objetos de culto para su hija. El objeto era sinónimo de recuerdo de aquello que tenía que ser olvidado, de persistencia de la memoria frente al paso del tiempo. Las palabras de Bérangère revelan inconscientemente las intenciones del Conde :

Odette : Oui, on la trouvait belle...Mais vous avez bien quelque portrait d'elle ?

Bérangère : Mais non, madame, non, je n'ai pas de portrait pour fixer mes souvenirs.

Odette : Est-ce possible ?

Bérangère : Il y en avait un très beau dans sa chambre.

Odette : Oui !

⁵⁶ Acto III. Pp. 408-409.

Lady Windermere's Fan. *De la aventurière
al dandi femenino wildeano*

Bérangère : Vous l'avez vu, un grand portrait en pied. Papa dit qu'il était très ressemblant.

Une femme de chambre a mis le feu à la teinture et le portrait a été brûlé.

Odette : Ah ! Je comprends, il a été détruit !

Bérangère : Je n'ai plus que des photographies, si pâles, si effacées, qu'on ne distingue presque rien...et une petite miniature...Oh ! celle-là, par exemple, bien jolie, mais quand maman était toute jeune encore. Elle avait treize ans !.⁵⁷

Los objetos marcados representan a la persona marcada, por lo que deben ser destruidos. Tampoco Lord Windermere acepta que su mujer siga utilizando el abanico que, según cree, dejó Mrs. Erlynne en casa de Lord Darlington revelando así su *affair* con éste : “And as for your blunder in taking my wife's fan from here and then leaving it about in Darlington's rooms, it is unpardonable. I can't bear the sight of it now. I shall never let my wife use it again. The thing is soiled for me. You should have kept it and not brought it back”. Además del abanico, Lord Windermere rechaza la presencia en su hogar de un último objeto que ya habíamos visto presente en Sardou, y cuya puesta en escena evidencia la indudable influencia de éste en la comedia de Wilde. Se trata de una figura en miniatura de Mrs. Erlynne, “the miniature of a young innocent-looking girl with beautiful dark hair” que su mujer besa cada noche recordando a su madre. A pesar del uso generalizadamente idéntico que los dos autores llevan a cabo de la simbología objetual, el recurso a la misma miniatura muestra el procedimiento subversivo de Wilde con respecto a *Odette*, y la carga crítica inherente a sus esquemas dramáticos. Como ya habíamos argumentado, en la pieza de Sardou la figura en miniatura era el único recuerdo permitido por el Conde a su hija, ya que ésta era la representación de su madre con tan sólo trece años. La edad nos parece de importancia capital dado que se asocia a la imagen de Odette todavía niña, esto es, inocente de sus pecados de mujer posteriores. De ahí que el Conde permita su recuerdo a Bérangère, y sin embargo haya destruido el retrato. Wilde, por lo contrario, a pesar de recoger en su obra el mismo objeto y dotarlo de una carga personal idéntica, censura a través de Lord Windermere -homólogo del Conde en su labor protectora de Margaret- su presencia. La figura de miniatura, en *Lady*

⁵⁷ Acto IV, escena 5. Pp. 415-416.

Windermere's Fan no tiene derecho a persistir en el hogar de lo immaculado. Si bien es cierto que en las dos obras, lo viciado es anulado o reunido con lo viciado, en la comedia wildeana los objetos censurados, más que tratar de prevenir como en *Odette* un recuerdo doloroso, tratan de prevenir el contagio de lo impuro. Es ésta la crítica que lanza Wilde a la ceguera obsesiva de Lord Windermere, pues si bien evita la presencia material de lo inerte como supuestamente vejado, no podrá evitar la presencia de su mujer en la casa y el germen del pecado en su pasado.

Sin embargo otro tipo de objetos son recurrentes en las dos piezas, agilizando igualmente sus tramas. Frente al olvido impuesto por la autoridad paterna en las dos obras -también Margaret fue engañada respecto al verdadero devenir de su madre, sustituyendo la realidad por la ilusión : “he told me how my mother had died a few months after I was born. His eyes filled with tears as he spoke. Then he begged me never to mention her name to him again. It made him suffer even to hear it. My father - my father realy died of a broken heart”-, ciertos objetos recuperan la memoria perdida antaño. En el caso de *Odette*, un medallón esconde un cofre en el que la madre guardó unos mechones de su cabello junto a los de su hija. La apertura del medallón y la revelación del secreto que encerraba el mismo culmina en la comunión entre las dos mujeres, que sin saberlo se reconocen como madre e hija :

Odette (cherchant toujours à ouvrir) : Comme ell trouvait que vos cheveux blonds d'enfant rappelaient tout à fait les siens, un jour, devant moi, elle vous a coupé une petite boucle ici...sur le cou...et elle l'a placée là, à côté des siens, en les nouant avec une soie bleue (*Elle ouvre*). Tenez, voyez-vous.

Bérangère : Ah ! Je vous remercie, Madame, sans vous, je ne l'aurais jamais su. Tiens, vois donc...Voilà les miens...et les siens...ensemble !...Ah ! madame, que je vous suis reconnaissante...Je voudrais...si j'osais...je n'ose pas !... (*Vivement*) Voulez-vous me permettre de vous embrasser ?

(*Elle lui saute au cou*)

Odette (Surprise par la vivacité du mouvement et cherchant à s'y dérober) : Mon enfant !⁵⁸

⁵⁸ Acto IV, escena 5. Pp. 420-421.

Lady Windermere's Fan. *De la aventurière
al dandi femenino wildeano*

El objeto descubierto, consistente de una parte simbólica de cada mujer, anuncia la reunión final de los dos personajes separados proyectada hacia un futuro. Lo mismo ocurre en la despedida de Mrs. Erlynne en la obra de Wilde, al entregar Margaret a Mrs. Erlynne el abanico -metáfora de la culpabilidad de la hija y del sacrificio de la madre- con sus iniciales grabadas, recuerdo en el futuro de su hija y de su condición de madre :

Mrs. Erlynne :Oh I remember. You will think me absurd, but do you know I've taken a great fancy to this fan that I was silly enough to run away with last night from your ball. Now, I wonder would you give it to me ? Lord Windermere says you may. I know it is his present.

Lady Windermere : Oh certainly, if it will give you any pleasure. But it has my name on it. It has "Margaret" on it.

Mrs. Erlynne : But we have the same Christian name.

Lady Windermere : Oh, I forgot. Of course, do have it. What a wonderful chance our names being the same !.

Mrs. Erlynne : Quite wonderful. Thanks- it will always remember remind me of you. (*Shakes hands with her*).⁵⁹

Como vemos, el personaje arquetípico de la hija, ayudado por el significado revelador y simbólico de la galería de objetos puestos al uso, provoca la reconciliación dramática de la madre con su pasado, evocando en ella el sentimiento de amor materno desaparecido al convertirse en *demi-mondaine*. La simetría entre estas dos escenas es exacta en las dos obras. Si en *Lady Windermere's Fan* Mrs. Erlynne debe esperar hasta el momento en que su hija está a punto de arruinar su vida por un malentendido para ser capaz de sacrificarse por ella -entiéndase el sacrificio en términos de "salvar su reputación" más que de inmolación personal, dado que su gesto, teniendo en cuenta la imagen social de su nombre, no sería objeto de agravio considerable-, Odette ve cómo renace el sentimiento perdido al entrar en contacto personal con su hija, de la que se separó quince años atrás. En ambas obras tienen lugar escenas de identificación madre-hija, o

⁵⁹ Acto III. P. 410.

mejor dicho, de reconocimiento por parte de la madre de su propia condición como tal frente a su hija, como si la ironía de los acontecimientos dramáticos le propiciara con el privilegio de una segunda oportunidad en vida para realizar aquello que en su día desdeñó, y como fantasmas errantes -el término francés *revenant* aplicado para tales efectos es inmejorable para calificar a estos personajes que “vuelven” (del verbo *revenir*) de sus muertes sociales, al mundo de los vivos con el fin de cumplir con el cometido que les obligaba a permanecer en el limbo dramático- tratan de liberarse con sus actos de sus condenas. Las escenas finales escenifican la reconciliación entre los dos personajes así como la disolución de los vínculos temporales. El presente se diluye y no podemos discernir si el tiempo de la acción corresponde a un momento actual o pasado.

Dentro de este juego inconcluso de dobles dramáticos, de ejes temporales que se solapan anulando presentes y pasados, el sacrificio materno por la hija es un punto de referencia que da fin a la obra, y a partir del cual se percibe perfectamente los procedimientos subversivos utilizados por Wilde en su obra de las convenciones melodramáticas tradicionales. Como ya hemos avanzado, el sacrificio de Mrs. Erlynne no es tanto un sacrificio personal cuanto una ayuda a su hija, que evita que arruine su vida entregándose a los brazos de otro hombre. El caso de Odette presenta ciertas similitudes con el anterior, aunque nos interesa más porque representa el convencionalismo imperante en el marco literario en el que se circunscriben las mujeres que obran siguiendo el “pecado”. Como ya decíamos en el resumen inicial de la trama argumental, Odette ejecuta en el último acto a la perfección el papel de doble de sí misma asignado por el marido al suicidarse lanzándose al mar desde una barca, identificando wildeanamente (“Life imitates Art”) el relato imaginario que su marido había contado a su hija con su propia suerte en la vida real. El doble imaginario mata al doble real. El simbolismo del gesto de Odette merece ser estudiado en detalle. Su suicidio se entiende en términos de inmolación en la medida que el futuro matrimonio de su hija, según las palabras de la severa madre de De Meryan, no podría llevarse a cabo mientras Odette permaneciera en París. Incluso la condición final impuesta para que se celebrase el enlace exigía la muerte de Odette (“Dis-lui que si la comtesse n’était

plus de ce monde, je serais trop heureuse de m'allier à sa famille"). En este sentido, y aunque Odette conociera sólo parcialmente los requisitos establecidos por la madre del prometido de Bérangère -la lectura de la carta en la que exige su muerte se realiza una vez ésta ha abandonado la casa-, su suicidio es señal de devoción total hacia su hija, de entrega de su vida a cambio de la felicidad de ésta, de conversión absoluta en el papel de madre denostado en el pasado.

La interpretación del suicidio de Odette exige una comparación con el sacrificio realizado por Mrs. Erlynne en *Lady Windermere's Fan* por cuanto de tácito hay en ambos. Tanto Sardou como Wilde otorgan un papel preponderante al silencio, al implícito dramático. Nos referimos no sólo a su capacidad de sugerir y de vehicular contenidos al espectador de una manera indirecta, sino a la importancia acordada a la no-expresión de contenidos por parte de los personajes, y a la repercusión en el vigor teatral que dicha técnica confiere al espectáculo. Así, ninguna de las dos mujeres confiesa al final de la pieza, tal y como sería de esperar en obras de estas características, su verdadera identidad a sus hijas. Sardou deja en silencio a su heroína en el momento crucial en que más cercana estaba de la confesión. También Mrs. Erlynne ataja sus sentimientos al escuchar en boca de su hija el daño que hizo a su marido. En ambos casos los dramaturgos recurren a falsas salidas de escena, a excusas de repentinas marchas con los que argumentar y justificar la falta de coraje para afrontar lo ocurrido y lo que es peor, su translación en palabras proferidas por sus hijas ("I am afraid I must go now" dice Mrs. Erlynne, palabras que recuerdan el "Oui, il le faut. Je pars. Je vais quitter Nice" de Odette). Para las dos mujeres, el silencio posee un valor superior a las palabras. Tras haber vivido durante años en el desconocimiento e ignorancia de sus hijas, en el recuerdo manipulado, optan por seguir confinadas en ese silencio, y sustituir las palabras por sus actos. Odette ya había expresado su deseo de descartar el significado tradicional que la sociedad otorga a las palabras por la realidad del gesto. Tras rechazar la oferta del Conde de pagar sus deudas a cambio de su silencio, éste le exige que se comporte como madre de su hija y permita con su exilio y la anulación de su apellido la celebración del matrimonio. El alegato defensivo de Odette es de una

modernidad evidente, y su formulación sugiere el proceso deconstructivo al que se ha sometido el lenguaje a lo largo del siglo XX :

Le Comte : Ainsi vous n'avez même pas la vertu du repentir. Je vous apporte le seul moyen de racheter un peu le mal que vous avez fait, et de mériter quelque pardon. Il s'agit d'une concession si frivole, qu'elle en mérite à peine le nom. Et c'est votre vanité féroce qui me répond : Vous ne pourriez plus écrire sur votre carte : Comtesse de Clermont-Latour. Ah ! jugez donc quel abandon que celui-là Quel sacrifice ! Quel dévouement maternel !

Odette : Des mots ! Vous n'allez pas me parler aussi de la voix du sang ! Un enfant n'est pas seulement à nous parce qu'il est né de nos entrailles ; mais parce que nous avons vécu toutes les heures de sa vie, veillé ses jours et ses nuits, tremblé ses fièvres, pleuré ses pleurs et ir de toutes ses joies ! C'est la maternité, celle-là, la vraie. (*Elle se lève*) et vous me l'avez volé ! Me la rendez-vous ? Alors, causons. J'accepte tous les devoirs si j'ai tous les droits. Enfin je suis mère tout à fait, ou pas du tout. Vous plaît-il que ce soit tout à fait ? Non. Alors, pas du tout. Bonsoir.

Le Comte (sourdement, sans bouger, au milieu) Ah ! Comme j'aurais dû vous tuer !

Odette (passant devant lui en deux pas) : L'épouse, peut-être ! La mère (*elle se retourne vers lui.*) vous n'en aviez pas le droit. Vous l'avez fait pourtant. Et c'est une infamie. A mon tour. Je me venge.

Le Comte : Sur ta fille ! Et tu perdras toute sa vie, comme tu as perdu toute la mienne, misérable !⁶⁰

Una vez que la palabra ha perdido su verdadero significado debido a todas las impregnaciones sociales y morales que le han sido acuñadas en función de intereses personales, el silencio se convierte en un vehículo transmisor mucho más revelador del sentimiento. Mrs. Erlynne renuncia también a la verbalización por parte de Margaret de su agradecimiento pues conoce el riesgo que poseen las palabras. El vínculo sin embargo que establece entre las dos mujeres lo tácito no sólo es más sólido sino que además es una estrategia de ocultamiento de la realidad:

⁶⁰ Acto III, escena 5. P. 390.

Lady Windermere's Fan. *De la aventurière
al dandi femenino wildeano*

Lady Windermere : (...) Oh ! What am I to say to you ? You saved me last night ! (*goes towards her*)

Mrs. Erlynne : Hush - don't speak of it.

Lady Windermere : I must speak of it. I can't let you think that I am going to accept this sacrifice. I am not. It is too great. I am going to tell my husband everything. It is my duty. (...) I owe you everything.

Mrs. Erlynne : Then pay your debt by silence. That is the only way in which it can be paid. Don't spoil the one good thing I have done in my life by telling it to anyone. Promise me that what passed last night will remain a secret between us. You must not bring misery into your husband's life. Why spoil his love ? You must not spoil it. Love is easily killed. Oh ! how easily love is killed. Pledge me your word, Lady Windermere, that you will never tell him. I insist upon it.⁶¹

En último lugar, el silencio propicia que la imagen de la madre que prime en el recuerdo de la hija sea siempre ilusoria. Se prioriza la ficción sobre la realidad, o mejor dicho, la realidad se adapta a la ficción. La irrupción de la realidad sería dolorosa en comparación con la morfínica imagen materna que tanto Bérangère como Margaret poseen. Mrs. Erlynne y Odette, en tanto que productos de imágenes falsas, prefieren seguir siéndolo en el corazón de sus hijas de modo a no suplantar con sus actos el ideal, y así, enmendar con el engaño que implica el silencio el error que en su día cometieron :

Odette : (...) Cette image de votre mère que vous avez là dans votre coeur, conservez-la toujours aussi belle, aussi pure ! Elle sera la gardienne de votre vie ! Consultez-la dans vos petits chagrins, associez-la à toutes vos joies !...Faites cela pour elle qui ne peut plus rien pour vous !⁶²

Ecós de Odette resuenan en las palabras de Margaret Windermere :

Lady Windermere : We all have ideals in life. At least we all should have. Mine is my mother.⁶³

⁶¹ Acto III. P 409.

⁶² Acto III, escena 5. P. 423.

⁶³ Acto III. P. 409.

El sacrificio final de la madre representa la adecuación total con el ideal que de ellas tiene sus hijas sin que éstas sean conscientes de ello. Con todo, observamos notables diferencias en este aspecto que merecen ser señaladas en un intento de caracterizar justamente el personaje de Wilde en contraposición con su precedente francés.

Frente a la caracterización de la mujer como madre que aparece en relación con el personaje de la hija, tanto Odette como Mrs. Erlynne poseen además otro significado que surge cuando su discurso choca con el de la autoridad masculina, sea ésta la del Conde de Clermont-Latour o la de Lord Windermere. En ese momento, la función de la madre se difumina para dejar paso al de la esposa, y en particular, al de la esposa infiel. En este sentido, la actitud adoptada por las dos mujeres frente a la autoridad patriarcal es exactamente idéntica en un principio, para dejar paso más adelante a notables diferencias que manifiestan el procedimiento subversivo empleado por Wilde así como la modernidad de su obra.

Durante el recorrido inicial realizado con el fin de resumir brevemente la trama de la obra, hemos podido observar que Odette es presentada por Sardou como la genuina mujer frívola y depravada, carente de cualquier tipo de sentimiento materno hasta el momento de su arrepentimiento, en contraposición con la pureza e inocencia de su hija. Odette, como corresponde al personaje femenino convencional, es incapaz de escapar a su destino, como también lo era la Olympe Taverny de *Le Mariage d'Olympe* de Augier⁶⁴, quien a pesar de contraer matrimonio con un hombre respetable, no puede evitar dejarse llevar por el adulterio. La mayor originalidad que imprime Wilde a su obra consiste en el proceso de subversión de la moral imperante al renunciar Mrs. Erlynne a seguir los pasos acostumbrados en la mujer que ha pecado. El arrepentimiento es necesario para la salvaguarda de la moral femenina, y si éste supone un anticipo de la muerte de la protagonista, tanto mejor. El argumento era de larga tradición. Louis

⁶⁴ Emile Augier. *Le Mariage d'Olympe*. Representada por primera vez en Julio de 1855 en el Théâtre de Vaudeville de Paris.

Lady Windermere's Fan. *De la aventurière
al dandi femenino wildeano*

Kronenberg califica la obra de “immortal play”, fundada en un “immortal plot”⁶⁵. En la misma línea, Kerry Powell, recordando la tradición literaria de madres transgresoras de su papel como tales, añade

Wayward fathers had long been familiar figures in nineteenth-century literature, from Hindley Earnshaw to old Goriot to Michael Henchard (...) A less familiar but complementary character was the undutiful mother, particularly the woman who, like Lady Dedlock or Becky Sharp, abandoned her child to secure her own position in a corrupt society. Such women, particularly on stage, became familiar figures in literature by the 1890s. In one play after another, both French and English, they are seen deserting their families, following their lovers, but returning home full of repentance at last. Nothing however atones for their having transgressed the most basic precepts of a woman's duty. They may repent -as usually do- but justice demands they die, with or without medical cause, or enter a convent at least⁶⁶.

La tradición de dar muerte dramática a la mujer que ha obrado en desacuerdo con el rol doméstico que se le reserva por el *establishment* masculino se remonta, no sólo a Marguerite Gautier como sugieren los críticos, sino a personajes similares como Manon Lescaut o Emma Bovary. La mujer adúltera, que actúa tal y como lo hace el hombre, debe arrepentirse obligatoriamente de sus actos y si es posible, exiliarse o fallecer tras ello. Dos ejemplos. En *Le Supplice d'une Femme*, la heroína debe convivir con el error cometido años antes con el socio de su marido, del que es fruto su hija Jeanne, hasta que, alertada por los rumores de su culpabilidad, asume su error hacia su marido condenándose e invocando a su destino como mujer adúltera:

⁶⁵ Louis Kronenberg. *Op. Cit.* p.126.

⁶⁶ Kerry Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s. Op. Cit.* p. 16. No todos los críticos se han limitado a señalar benevolmente la tradición en la que se enmarcaba Wilde. Entre los más ácidos, Lynston Hudson se refiere duramente a ellas describiendo sus estructuras por medio de los términos old-fashioned y second-hand. Dice “His plots were as old-fashioned as his knee-breeches and his affectation of an out-moded dandysim. They were also second-hand, like his early poetry, Swinburne and Water. The stale devices on which they hinged –the dropped fan, the stolen letter, the indiscreet wife concealed from her jealous husband, the surprise revelation of a hidden identity –dated back to and beyond, the well-made play: to Scribe, to Dumas *père*, to Sheridan”. *Op. Cit.* p. 91.

...Quand je me rappelle mon enfance si calme et si gaie....O mes rêves ! Où êtes-vous ? Comment me suis-je perdue ? Regarde où tu en es venue, malheureuse ! Eh bien, que cherches-tu ? Va jusqu'au bout de ta destinée. Cet homme, ton amant, a raison. La fuite est ta seule ressource, ta seule excuse, même. On dira que tu n'a pas pu résister à ton amour ! D'autres femmes t'envieront, un poète te chantera. On parlera de toi dans la grande ville, tu seras célèbre---Les valets se jetteront sur ton histoire avec des éclats de rire dans les antichambres de tes amis ; ils diront qu'ils le savaient depuis longtemps ! Ils le savent peut-être...*et toi, tu vieilliras là-bas, en Italie, héroïne de roman, au bord de quelque lac, éternellement rivée à ta faute*⁶⁷

La vergüenza como mujer y como esposa se acompaña de la deshonor de su matrimonio y de su familia. La única solución es la exclusión de la sociedad, esto es la muerte en vida, encarnada en el exilio al campo o a otro país lejano. Es el castigo reservado para aquel que no se somete a las leyes que rigen la moral imperante. La infidelidad queda reservada para el hombre En *Froufrou*, el recorrido vital de Gilberte es idéntico. La obra constituye un clásico tanto en París como en Londres, donde fue adaptada en numerosas ocasiones por diferentes autores y repuesta sucesivamente sobre los escenarios del Princess, Olympic, St. James's, Globe, Haymarket y Comedy, donde muy probablemente Wilde asistió a su representación⁶⁸. La trama representa el arquetipo de la mujer que trata de escapar de su papel tradicional y sucumbe en su intento.

Casada con Monsieur de Sartorys por consejo de su hermana, Gilberte nunca llegó realmente a amarle más que todo el lujo que implicaba contraer matrimonio con él (“Ambassadrice !...comme j’aimerais, si l’on pouvait l’être à Paris ! Il est bien évident

⁶⁷ Acto II, escena 4.

⁶⁸ Las adaptaciones son muy numerosas. Reproducimos a continuación las más importantes. Tras su estreno en el Théâtre du Gymnase de Paris, el 30 de octubre de 1869, la obra se montó en Londres en el St. James's el 14 de abril de 1870, según la adaptación de B. Webster jr., aunque había sido representada con anterioridad en el Theatre Royal de Brighton el 14 de marzo de ese mismo año. Esta versión, subtitulada *Fruit and Passion*, se repondría en septiembre de 1874 en el Haymarket. Otras versiones de renombre fueron las de Shuterland Edwards, estrenada en el Olympic en Abril de 1870; y la de J. Comyns Carr, montada en el Princess's en mayo de 1870 y posteriormente en junio de 1881, ésta última con un elenco compuesto por los famosos actores Johnston Forbes-Robertson en el papel del Comte de Valréas y Helena Modjeska en el de Gilberte; esta versión fue repuesta en el Globe en julio de 1876. También obtuvo un gran éxito la adaptación anónima para el St. James en julio de 1890, repuesta en el Comedy en marzo de 1894.

Lady Windermere's Fan. *De la aventurière
al dandi femenino wildeano*

que tant davantages promis caressent un peu mon amour propre⁶⁹), aunque no tarda en constatar la monotonía de la vida matrimonial, por lo que se limita a dar rienda suelta a sus caprichos y cultivar sus amistades. Tras pedirle a su hermana Louise que vaya a vivir con ella, comprueba con el tiempo como ésta se dedica con esmero a aquellas tareas domésticas que tan poco atractivas resultan a su parecer, sintiéndose progresivamente cada vez más desplazada de su propio hogar y de su familia. Gilberte siente que su hermana le ha robado su casa y el cariño de su hijo y de su marido. Así, tras acusarle de infidelidad, decide entregarse a los brazos de Monsieur de Valréas, que desde hacía meses venía declarándole su amor, y abandonar su hogar y su familia para vivir junto a él en Italia. Al cabo de unos meses Monsieur de Sartorys se persona en Italia con intención de entregarle la parte de su fortuna que le corresponde y batirse en duelo con Monsieur de Valréas para recuperar su honor. Con la muerte de su amante, Gilberte recapacita en sus errores y toma conciencia de sus deberes como madre, tratando de compensar sus remordimientos con acciones de caridad entre los más desfavorecidos, ataviada con “une méchante petite robe noire” que sustituye el frotar de las gasas sedosas que daba título a su apodo y a la obra y que sólo recobrará una vez expiados sus males con su muerte. Será precisamente en el cuidado prodigado a enfermos como contraerá la enfermedad que la llevará a la tumba, no sin antes despedirse de su hijo y de su familia, suplicando su perdón, arrepentida de todos sus pecados :

Gilberte : Vous me pardonnez, n'est-ce pas ?

Sartorys : Oui...Oui...Je vous pardonne, et vous ne mourrez pas.

Gilberte : Oh ! Quant à cela !...Mon fils ! allez me chercher mon fils.

(...)

Gilberte : Est-cela la mort, mon Dieu ? cemme cela me paraît peu de chose !...Louise...où es-tu, Louise ?...Viens que je te dise tout bas...Quand je serai morte, il faudra me faire belle comme je l'étais autrefois...(montrant sa robe noir) Cette robe noire...non...Tu prendras parmi mes robes de bal...une robe blanche...la jupe est

⁶⁹ Acto I, escena 14. P. 34.

Capítulo 7

toute couverte de petites roses...C'est celle-la que je veux...et vous verrez comme je serai jolie et comme une fois encore vous retrouverez Froufrou !

Sartorys : Ah !

Gilberte : Vous voyez, toujours la même...Mon fils !...Vous me pardonnez, n'est-ce pas ?...Froufrou, pauvre Froufrou !⁷⁰

Wilde invierte absolutamente al arquetipo clásico de la mujer de sórdido pasado no sólo textualmente, esto es, en los parlamentos pertenecientes a cada personaje, sino en su sentido de la *mise-en-scène*. Marion Terry, ejemplo de “dramatic innocence and theatrical guilelessness” representaba el papel de Mrs. Erlynne, mientras que a Lily Hanbury se le concedió el papel de Lady Windermere⁷¹. Los personajes en escena encarnan ya el antagonismo inicial, invirtiendo los roles mediante la dramatización y expresando la valoración personal del dramaturgo en la consideración de ambos personajes. En cierto modo, el montaje de Wilde se asimilaba a la radical modernidad de las posturas críticas del momento, que entreveían en el comportamiento de Froufrou una actitud arcaica en relación con la nueva posición social de la mujer a finales del XIX. Así, J. T. Grein, a raíz de un *revival* de la obra protagonizado por la actriz Jane Hading, exclamaba el hiperbólico estereotipo de las situaciones y del comportamiento femenino, que resultaba falso para el espectador moderno:

I feel sanguine that you will exclaim, as I did when I witnessed the tragic end of the heroine, “The old game is up!”. We rebel against falsetto nowadays –we want something which, if it cannot be truth and nature itself, is akin to both. We do not believe that the quarrel between Frou-frou and her lovable sister, Louise, was warranted; we do not believe that the forsaken husband would bring back, in person, her fortune to his feather-brained, faithless, fugitive wife. And foorsoth! Who can now greet the death scene (that salto mortale on a bare-back sofa) with anything but a shrug of the shoulders and a yawn of weariness? Dying people, be they Magdalens or not, are not “hustled” in the real world; at worst they are sent by ambulance to the hospital; but even the cruellest of the cruel would

⁷⁰ Acto V, escena.5. Pp. 162-163.

⁷¹ *Truth*. 25 de febrero de 1892.

Lady Windermere's Fan. *De la aventurière
al dandi femenino wildeano*

not drive a Frou-Frou to her husband's house, there to kneel for her sins and to breathe her last in agonised explanations.⁷²

Wilde ilustra estas nuevas tendencias sociales a través de sus personajes. El discurso reivindicativo de Mrs. Erlynne es sinónimo al de Odette, con la diferencia que Sardou se limita a esbozar el arquetipo femenino que Wilde desarrollará hasta sus últimas consecuencias. Odette no se realiza completamente a lo largo de la obra de acuerdo con el patrón de sí que había ofrecido en un principio. Así su similitud con Mrs. Erlynne - por cuanto de alegato reivindicativo hay en ella- está condicionada a su conflicto discursivo con el Conde. En el último acto, se resigna a seguir el destino de todas aquellas madres que no cumplieron con su deber, y se reconcilia con la tradición que había osado quebrantar en el primer acto. Mrs. Erlynne, lejos de someterse a la moral imperante, se impone a ella y la somete a su persona. En *Lady Windermere's Fan* Wilde omite cualquier atisbo de arrepentimiento por parte de la madre que abandonó a su hija. Nada de finales agonizantes, de convulsiones al estilo Madame Bovary, ni de patetismo exacerbados en lechos de moribundo. Todo lo más una despedida a su hija, sin siquiera confesarle que fue su madre quien salvó su matrimonio :

Mrs. Erlynne : (...) Oh, don't imagine I am going to have a pathetic scene with her, weep on her neck and tell her who I am, and all that kind of thing. I have no ambition to play the part of a mother. Only once in my life have I known a mother's feelings. That was last night. They were terrible - they made me suffer - they made me suffer too much. For twenty years, as you say, I have lived childless- I want to live childless still. Besides, my dear Windemere, how on earth could I pose as a mother with a grown-up daughter ? Margaret is twenty-one, and I have never admitted that I am more than twenty-nine, or thirty at the most (...) I suppose, Windermere, you would like me to retire into a convent, or become a hospital nurse, or something of that kind, as people do in silly modern novels. That is stupid of you, Arthur ; in real life we don't do such things - not as long as we have any good looks left, at any rate.

⁷² J. T. Grein. *Op. Cit.* Vol. II. P. 256.

No - what consoles one nowadays is not repentance, but pleasure. Repentance is quite out of date.⁷³

El alegato reivindicativo de la *aventurière* merece que nos detengamos para estudiarlo detalladamente. Mrs. Erlynne se desvincula completamente de la tradición anterior proponiendo la supremacía de razonamientos estéticos sobre la ética trasnochada característica de obras anteriores. La estructura de dos mujeres enfrentadas estaba ya presente en algunas *comédies-vaudevilles* de Scribe, así como la evolución y el cambio progresivo de poder entre una y otra, a lo largo de la obra, alternando la supremacía entre ellas⁷⁴. Este mismo esquema lo encontramos en Wilde, al percibir como al final el triunfo reside en la mujer que es libre, que se siente libre, y que exige poder sentirse libre. Mrs. Erlynne pasa de ser odiada a ser venerada precisamente por su oponente, invirtiendo así los papeles dramáticos dentro de la estructura interna de la obra y también hacia el espectador, que se ve obligado a modificar la impresión inicial del personaje. Su parlamento de hecho parodia los comportamientos de Froufrous, y Odettes incapaces de asumirse y reivindicarse como mujeres frente a sus maridos, sus hijas, y la sociedad. Mrs. Erlynne no sólo reniega de su redención, sino que también reniega de su hija, aceptándola más como un simple recuerdo que como una realidad. La idea de familia se disgrega dejando paso al sentimiento en su estado simple, libre de uniones parentales carentes en muchos casos de sentido propio y fundadas únicamente en el determinismo sanguíneo.

Es interesante señalar un posible precedente de Wilde en este sentido, hasta ahora no reseñado por ningún crítico. La obra de Emile Augier, *Les Lionnes Pauvres*, ya estudiada en capítulos anteriores en relación al escándalo que supuso y a los recortes que sufrió por parte de la censura, reproduce un comportamiento similar en el personaje femenino protagonista, Séraphine, dedicada por completo al lujo y a sus amantes, olvidando sus deberes de madre y esposa. El personaje, a pesar de no estar más que

⁷³ Acto III. P. 407.

⁷⁴ Obsérvese en este sentido el paralelismo con las dos mujeres protagonistas de *Un Verre d'Eau* de Scribe

Lady Windermere's Fan. *De la aventurière
al dandi femenino wildeano*

esbozado en su conjunto, permite vislumbrar “sa vanité frivole, son besoin de paraître et de jouir, son imprudence cynique, sa rouerie maladroite, surtout sa séchéresse de coeur. Pour la peindre mauvaise fille, mauvaise mère, mauvaise épouse”⁷⁵. Su parlamento en la escena sexta del primer acto refleja su modernidad, en la medida en que rechaza la necesidad y el deber de la mujer para con sus hijos y su marido –Pommeau, reflejo dramático del insignificante Charles Bovary-, reivindicando su individualidad. El interés estético de la mujer, que no se siente madre ni tampoco con deber alguno hacia la suya propia, desemboca en la venta de objetos de valor, recuerdos de familia. El objeto ya no implica ligazón alguna con el pasado. Se rompe con él definitivamente, olvidando con ello la figura de la madre:

Séraphine : J'avais deux ou trois bijoux de ma mère qui m'embarrassaient...des antiquailles, et je les ai.....

Thérèse : Vendus ?

Séraphine : Au poids...J'ai eu raison, n'est-ce pas ?....de méchantes pierres montées à faire pitié....

Thérèse : Ces méchantes pierres venaient de votre mère...

Séraphine : Sans doute puisqu'elles n'étaient plus à la mode (...)

Thérèse : Vous admettriez donc, vous étant morte , que vos enfants ?....

Séraphine : Je n'en sais rien...Je n'ai pas d'enfants, moi !

Thérèse : Il n'y a point prescription ; n'en désirez-vous pas ?

Séraphine : Dieu m'en garde, c'est trop assujettissant !⁷⁶

La crítica no obvió la modernidad del personaje femenino, a pesar de que su aparición en escena se limitara a dos momentos determinados. Refiriéndose a Séraphine, dice Gaillard de Champris, “voilà qui est peint, et, si au lieu de paraître en deux ou trois scènes seulement, Séraphine parlait et agissait souvent comme elle vient de le faire, nous aurions un des caractères les plus hardis, les plus complets et les plus vivants du théâtre moderne. Nous ne saurions donc trop regretter la timidité des auteurs devant la

⁷⁵ Henry Gaillard de Champris. *Emile Augier et la Comédie Sociale*. Paris. Bernard Grasset. 1910. Pp. 115-116.

⁷⁶ Acto I, escena 6.

pruderie du public”⁷⁷. Timidez, que el autor mismo anunciaba en su *Préface*: “la peinture de la dégradation graduelle de Séraphine nous a paru aussi dangereuse que séduisante. Nous avons craint que le public ne se fâchât tout rouge à la transition de l’adultère simple à l’adultère payé”⁷⁸

La ruptura para con la subordinación moral que suponen los otros. Ésa es una de las ventajas que Wilde asocia⁷⁹ al utópico socialismo descrito en su ensayo *The Soul of Man Under Socialism*, declaración de principios escrita el año anterior a la composición de *Lady Windermere’s Fan*, y que sirve de base teórica de numerosos personajes wildeanos. Ejemplo de esto es la proyección ético-filosófica del sistema político en el hombre, entendida menos en términos puramente políticos que morales, que ejerce de motor expresivo al personaje de Mrs. Erlynne, convertida en portavoz de sus escritos teóricos. Wilde pronuncia a través de ella los postulados de *The Soul of Man Under Socialism*, advirtiendo que el deber no es más que el sinónimo que la sociedad concede al sometimiento a la voluntad ajena, y el sacrificio personal, esto es, en definitiva, una forma más de mutilación propia. Así dice Wilde :

The chief advantage that would result from the establishment of socialism is, undoubtedly, the fact that socialism would relieve us from that sordid necessity of living for others which, in the present condition of things presses so hardly upon almost everybody. (...) Socialism itself will be of value simply because it will lead to individualism.⁸⁰

⁷⁷ Henry Gaillard de Champris. *Op. Cit.* p. p. 118.

⁷⁸ Emile Augier. *Préface à Les Lionnes Pauvres. Op. Cit.* p. XIII.

⁷⁹ En otro fragmento de su ensayo, Wilde aprovecha para describir los beneficios del individualismo para con el concepto de familia, planteando cuestiones, recurriendo a la figura mítica de Jesucristo, que disgregan su sentido tradicional y que más tarde su personaje femenino pondrá en escena. Dice el irlandés, “yes there are suggestive things in individualism. Socialism annihilates family for life instance. With the abolition of private property, marriage in its present form must disappear (...) It converts the abolition of legal restraint into a form of freedom that will help the full development of personality, and make the love of man and woman more beautiful, and more ennobling. Jesus knew this. He rejected the claims of family life although they existed in his day and community in a very marked form. ¿Who is my mother? Who are my brothers? He said, when he was told that they wished to speak to him”. *SMS*. Pp. 904-905.

⁸⁰ *SMS*, p. 897.

Más adelante el dramaturgo afina el argumento :

Individualism does not come to the man with any sickly cant about duty, which merely means doing what other people want because they want it, or any hideous cant about self-sacrifice, which is merely a survival of savage mutilation. In fact, it does not come to a man with any claims upon him at all. It comes naturally and inevitably out of man. It is the point to which all development tends. It is the differentiation to which all organisms grow. It is the perfection that is inherent in every mode of life, and towards which every code of life quickens.⁸¹

Es fácil reconocer ecos de *Odette* en las palabras de Wilde, tanto en lo referente a su proceder dramático como a la crítica de sistemas anteriores de los que se desprenden tradiciones literarias arcaizantes. Wilde sostiene que los sistemas jerárquicos fundados en la desigualdad entre los hombres exigen la prevaencia del deber hacia el semejante como requisito para el equilibrio social, permitiendo con ello el dominio y superioridad oligárquica frente a la masa. Wilde, afirma que ésta se rige más de acuerdo con el sentimiento que con la reflexión sencillamente debido a la nulidad del esfuerzo en dicha acción. Este principio de comunión entre los hombres articula el nexo social, pues como dice el dramaturgo sin duda refiriéndose también al sentimentalismo característico de ciertos dramas tan de moda durante todo el XIX, es más sencillo comulgar con el llanto ajeno que con la razón. Ese comulgar con el llanto es aquel que predica la moral dominante -personificada en el personaje de Lord Windermere- para perpetuar su dominio sobre la irreflexión. La reflexión por el contrario es reservada al hombre desgajado de la colectividad que asume el reto de no identificarse con el otro, capaz de superar la simple oscuridad intelectual que promulga el sentir. Wilde ejemplifica su argumento con los nombres de Flaubert, Keats, o Renan. El sentimiento estético, aunque sentimiento en su naturaleza, necesita de un proceso reflexivo para su justa valoración, por lo que el arte permite la reivindicación y desarrollo personal absoluto. Así, no resulta novedosa la siguiente deducción de Wilde afirmando que “for the full development of life to its highest mode of perfection, something more is needed.

⁸¹ SMS. P. 918.

What is needed is individualism.”⁸². Numerosos tratadistas ingleses habían promulgado anteriormente ideas parecidas al respecto, sin olvidar todos los movimientos estéticos fundados en la eclosión del individuo y asunción del yo como fuente primera de la creación. La afirmación siguiente, “disobedience , in the eyes of anyone who has read history, is man’s original virtue. It is thorough disobedience that progress has been made, through disobedience and through rebellion”⁸³, así como la declaración de un autor desconocido citado por el dramaturgo, “he who would be free, must not conform”⁸⁴, rezuman ecos de Blake, quien un siglo antes ya había declarado la necesidad de la oposición antagonística como requisito para el avance, resumiéndola en su famosa sentencia “without contraries there is no progression”⁸⁵. En realidad toda la historia del hombre podría resumirse a esta sencilla afirmación, por lo que Wilde no aporta nada nuevo en este punto. Y es que la verdadera innovación llevada a cabo por el irlandés reside en la aplicación de dichos postulados a personajes de ficción hasta el momento encerrados en las cárceles de la tradición literaria, y la exigencia de su libertad a partir de parámetros estéticos no sometidos. El paralelismo entre arte y política está servido. Mrs. Erlynne rechaza el yugo del comportamiento automatizado propio de otros dramas igual que reniega someterse a la voluntad popular, más cercana a la vulgaridad irreflexiva que a la excelencia intelectual. El desdén con el que se niega a adoptar las pautas actitudinales establecidas por la tradición melodramática -el patetismo del llanto, seguido del arrepentimiento de la mujer y madre culpable y la expiación final de su mal con su exilio o su muerte- es idéntico al rechazo que siente por el sometimiento a la norma colectiva -pues en términos de moral, toda imitación no es si no errónea- , muy similar a la independencia que emana según Wilde del artista iniciado en el socialismo (“A true artist takes no notice whatever of the public. The public are to him non-existent.”⁸⁶). Así, Mrs. Erlynne, por cuanto de reivindicación subjetiva liberada hay en ella, encarna el arquetipo de artista que Wilde describe en su ensayo pues “the true artist

⁸² *Ibid.* P. 898.

⁸³ *Ibid.* P. 899.

⁸⁴ *Ibid.* P. 905.

⁸⁵ William Blake. *The marriage of heaven and hell*. In Keynes, G. (ed) *The Poetry and Prose of William Blake*. London. Methuen. 1927.

⁸⁶ *SMS*. P. 915.

is a man who believes absolutely in himself, because he is absolutely himself”⁸⁷. El individuo que se quiere artista deberá tomar las riendas de su existencia sin doblegarse ante imperativos externos a su voluntad, en un asalto prometeico al cielo de lo recomendado por lo ajeno :

A work of art is the unique result of a unique temperament. Its beauty comes from the fact that the author is what he is. It has nothing to do with the fact that other people want what they want. Indeed, the moment that an artist takes notice of what other people want, and tries to supply the demand, he ceases to be an artist, and becomes a dull or an amusing craftsman, an honest or dishonest tradesman. He has no further claim to be considered an artist. Art is the most intense mood of individualism that the world has known. I am inclined to say that it is the only real mode of individualism that the world has known.⁸⁸

Una última ilustración de las palabras de Mrs. Erlynne reflejada en los argumentos defendidos en *The Soul of Man Under Socialism* se deduce de la cita anterior y viene a representar el núcleo esencial de la estética wildeana y dándica en general. Como veremos en los capítulos siguientes, Mrs. Erlynne antepone el juicio estético frente al juicio moral, disgregando la unidad platónica del arte articulada en la triada clásica Bien-Verdad-Belleza. Ante la pretensión masculina de imponer el sufrimiento y el arrepentimiento como disculpa a sus actos, la mujer dandi opta por el placer pues “what consoles one nowadays is not repentance, but pleasure. Repentance is quite out of date”. A partir de aquí, no sería difícil trazar diversos puentes que nos llevaran a parlamentos similares pronunciados por los Sir Henrys, Lord Gorings, Lord Illingworths, Lord Darlingtonos o Algernons de las demás obras. Sin duda todos tienen su denominador común en los preceptos decadentistas que Wilde resume al final de su ensayo :

Man has sought to live intensely, fully, perfectly. When he can do so without exercising restraint on others, or suffering it ever, and his activities are all pleasurable to him, he will

⁸⁷ *Ibid.* P 910.

⁸⁸ *Ibid.* P. 908.

be saner, healthier, more civilised, more himself. Pleasure is nature's test, her sign of approval.⁸⁹

La norma del placer rige el comportamiento del artista guiado bajo el signo de ese nuevo estadio político derivado de una conceptualización mítica del helenismo clásico, y reconciliado finalmente no con la Naturaleza -entendida ésta en el sentido romántico del *anima mundi*- sino con su propia naturaleza humana. Así, Mrs. Erlynne, a cambio de la inmoción del ser, opta por la realización de sí misma, reivindicando la doctrina del *sheer individualism* que Wilde siempre afirmó haber querido transmitir en esta obra⁹⁰. Y, al renunciar a ser aquello que se espera de ella que sea, deviene la escenificación dramática más libre y artística, junto al dandi, de todos los personajes wildeanos. La risa final con la que sale de escena confirma que sus deseos se realizaron : Mrs. Erlynne es, como afirma Walkley, “a true demi-mondaine to the last”⁹¹.

⁸⁹ *Ibid.* P. 922.

⁹⁰ Las palabras exactas de Wilde son las siguientes. “Those who have seen *Lady Windermere's Fan* will see that if there is one particular doctrine contained in it, it is that of sheer individualism. It is not for anyone to censure what anyone else does, and everyone should go his own way, to whatever place he chooses, in exactly the way that he chooses”. Royal General Theatrical Fund, conferencia pronunciada el 26 de mayo de 1892. Citado por Richard Ellmann. *Oscar Wilde*. London. Penguin. 1987.

⁹¹ Wendell Stacy Johnson comparte este punto de vista, afirmando, a propósito de Mrs. Erlynne, “at the end she wins Lord Augustus and worldly status, not only to save a comedy but also to display a truth. And what is the truth that the ignorant daughter, who is in a way like the mother's younger impetuous self, is not finally mature enough to understand? It is simply that virginal flowers and delicate fans cannot outlast either natural generosity (the sentimental essence of a mother's love) or good sense, which is learned –is artificial, even, a matter of wit in the two ultimately identical sense of wisdom and style. Mother knows best”. *Op. Cit.* P. 203.

CAPÍTULO 8: ***LA SUBVERSIÓN DE LA MADRE Y DEL HIJO.***
A WOMAN OF NO IMPORTANCE.

8. LA SUBVERSIÓN DE LA MADRE Y DEL HIJO. *A WOMAN OF NO IMPORTANCE*

8.1. EL CICLO DUMAS-AUGIER Y EL HIJO NATURAL.

La segunda comedia de sociedad de Oscar Wilde, *A Woman of No Importance*, estrenada el 19 de abril de 1893, funda aún más si cabe su trama en los entresijos melodramáticos con los que se abrieron los telones del primer cuarto de siglo. Quizá la exagerada recurrencia a estos patrones se deba a la razón aducida por Christopher Nassaar y que nosotros interpretábamos al principio de nuestro trabajo como justificación del giro dramático de sus creaciones teatrales, y es que tras la imposibilidad de representar *Salomé* en suelo británico, Wilde remodeló la estructura de su obra de acuerdo con modelos escénicos más convencionales. Así, de acuerdo con la interpretación de Nassaar -de innegable carácter psicoanalítico-, el fondo de la obra prohibida permanece intacto, manteniéndose sus constantes subversivas bajo personajes de superficie moral intachable que camuflan exactamente los mismos postulados que su obra anterior. Frente al elevado número de críticos que entienden la obra como reflejo de un empobrecimiento considerable en comparación con sus comedias de sociedad posteriores- *An Ideal Husband* y *The Importance of Being Earnest*- y precedentes -*Lady Windermere's Fan*-, Nassaar destaca su originalidad y la inteligencia demostrada por Wilde al haber sabido ocultar sutilmente contenidos transgresores :

A Woman of No Importance is a unique play ; it is the only comedy the decadent movement ever produced. The funniest joke of the play, however, is one that only Oscar Wilde and his closest friends must have enjoyed at the time : Wilde had given the Victorians *Salomé* once again, this time in the guise of a comedy with a large sentimental streak. The Victorians, failing to penetrate the *façade* and recognize the play's demonic content, applauded, and Wilde found himself a famous playwright. And not unjustly so. The play is a good and a challenging one, with definite Freudian overtones. A stage production that brings out its

demonic content - perhaps by providing it with heavily suggestive garden setting- may prove very interesting indeed.¹

En esta obra, Wilde parece contradecir los dictámenes promulgados en su anterior comedia *Lady Windermere's Fan*, dado que si ésta última se cerraba con el silencioso triunfo de Mrs. Erlynne que expresaba a gritos su *sheer individualism*, su renuncia a claudicar a una moral que sólo toma cuerpo físico a través de vanas palabras, la estructura superficial de esta segunda obra, así como su *dénouement*, refuerzan la idea contraria. El final de *A Woman of No Importance* rezuma el éxito puritano de Mrs. Arbuthnot frente a su rival dramático y supuestamente verdadero “man of no importance”, Lord Illingworth. Es Lord Illingworth quien al final debe aceptar renunciar a su hijo Gerald, mientras que a su madre le es otorgado disfrutar de su compañía junto a su futura esposa en un nuevo y edénico *paradise regained* americano. Nuestro objetivo en este subapartado es demostrar que el contenido y la estructuración moral de esta obra se adapta ciertamente a las convenciones melodramáticas de la época pero *sólo de manera superficial*, travistiendo un sentido más profundo en que los valores comúnmente asentados son invertidos a partir de una formulación personal característica del dramaturgo irlandés. Para ello nos remitiremos especialmente al estudio en paralelo de dos obras dramáticas francesas anteriores, *Le Fils de l'Emigré* y *Le Fils Naturel*, de Alexandre Dumas y Alexandre Dumas *fils* respectivamente. De acuerdo con Powell², el listado de las piezas relacionadas directa o indirectamente por su temática con *A Woman of no Importance* es, tal y como ocurría con *Lady Windermere's Fan*, de mayor extensión. Desde los dramas convencionales de seducción y castigo, en los que se refleja la mujer seducida y desviada de la virtud del tipo *Saints and Sinners* (1884) y *The dancing Girl* (1891) de H.A. Jones, *Ruth* (1853) de Elisabeth Gaskell, *The Puritan* (1894) de D.C.Murray, *The Profligate* (1889) de Pinero o *A Fool's Paradise* (1892) de Grundy, pasando por la problemática de la ilegitimidad filial - *Les Vieux Garçons* (1865) de Victorien Sardou, *Les Fourchambault* (1878) y *Le Fils du*

¹ Christopher Nassaar. *Into the Demon Universe. A Literary Exploration of Oscar Wilde*. London and New Haven. Yale University Press. 1974. p.122.

² Kerry Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s. Op. Cit.* Pp. 55-72.

Giboyer (1862) de Emile Augier, *Monsieur de Réboval* de Eugène Brieux, *Le Fils de Coralie* de Albert Delpit, *Madame Aubert* (1865) de Edouard Plouvier. En las páginas que siguen, trataremos de recorrer brevemente además cada una de estas obras en relación con la comedia de sociedad de Wilde. La problemática femenina es interpretada en términos similares a los establecidos por el dramaturgo irlandés en dos piezas precedentes de importancia capital. La primera de ellas, más desconocida, es *The Daughters of Danaus* (1894) de Mona Caird, en la que también se reivindica igualdad entre hombres y mujeres frente al rigor inquisitivo social. La segunda, *A Doll's House* de Ibsen, ya había puesto en escena la radicalmente amoralidad de la madre que abandona su familia y las consecuencias de su acto. Finalmente, *A Woman of No Importance* también bebió de temas convencionales recuperando el caso del hijo ilegítimo o no reconocido de obras en lengua inglesa, como es el caso de *The Scarlet Letter* de Hawthorne -con la que mantiene notables similitudes nominales³.

En primer lugar debemos realizar una aclaración en cuanto a ciertos procedimientos metodológicos y la selección del corpus. La selección de las obras de Dumas, padre e hijo, responde a dos motivos: el primero y más importante de ellos concierne a *Le Fils de l'Émigré*, obra muy escasamente estudiada por la crítica -principalmente por sus problemas de edición- en relación con el resto de la dramaturgia dumasiana y aún menos contrastivamente con la obra de Wilde. Su aparición por lo tanto en un marco de estudio de estas características es absolutamente novedoso y no nos consta referencia alguna de la misma. De ahí que el estudio siga un desarrollo mucho más pormenorizado que el resto de obras aludidas. El segundo motivo al que nos referíamos más arriba se deriva precisamente del primero: nuestra intención es demostrar que *A Woman of no Importance* se explica cotejando sus conexiones tanto con la pieza de Dumas como con la de Dumas *fils* dado que ésta última es considerada por nosotros como una reescritura de *Le Fils de l'Émigré* adaptada a un contexto más

³ Para un análisis más detallado de esta cuestión, cf. Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s. Op. Cit.* Pp.59-61. Además, es interesante constatar la presencia e influencia sobre los personajes de la naturaleza, encarnada en *The Scarlet Letter* en la figura del bosque y en Wilde en el jardín, asociada en ambos casos al pecado y a la ley natural que se aleja del código social.

moderno. Así pues, *Le Fils Naturel* nos servirá de puente entre las otras dos obras permitiendo reparar en la evolución de ciertos personajes y convenciones procedentes del *boulevard* francés, de modo que el maniqueísmo inicial deje paso a un binomio dramático en el que los polos no se distinguen a partir de hechos claramente antagonísticos sino en base a las razones que impulsaron a los hombres a realizar tales hechos.

8.1.1. Piezas exiliadas. *Le Fils de l'Émigré*, de Alexandre Dumas.

Nada más ser estrenada el 28 de agosto de 1832 en el teatro de la Porte Saint-Martin, *Le Fils de L'Émigré* es automáticamente retirada de cartel, a pesar de haber sido representada por los actores de moda Frédérick Lemaître y Mlle. Georges en los papeles principales. Los recortes de prensa de la época la consideran “la prostitution complète de la scène”, “une monstruosité dramatique”, “des horreurs accumulées sans intérêt, un style archistupide”, e incluso “une espèce de manuel dialogué du voleur, de l'assassin, du faussaire, de la fille perdue de débauche, du fou, du niais, de l'absurde... un spectacle où le dégoût, l'impudeur, la déraison, l'extravagance sont jetés pêle-mêle”⁴. Daniel Zimmerman señala como posibles razones del fracaso la provocativa ambigüedad política constante sobre la que se articula la obra -durante el prólogo llega a sonar el himno prohibido de la Marsellesa- y los valores subversivos de sus personajes, que evolucionan del maniqueísmo absoluto del melodrama clásico hacia situaciones en las que los límites de bondad y maldad ya no están tan definidos como anteriormente. Alexandre Dumas es sinónimo de subversión, y su ideario político bascula entre republicano y realista. No es de extrañar, por lo tanto, que el autor se negara a reconocer con su nombre la autoría de la pieza -sólo en apariencia, pues seguía manteniendo los derechos-, alegando motivos poco claros relativos al hecho de no poder figurar su nombre simultáneamente en un número elevado de obras en cartel, y que delegara esa

⁴ Prefacio a cargo de Daniel Zimmerman, de *Le Fils de L'Émigré*. Actes Sud - Papiers. 1995.

responsabilidad en su colaborador Anicet Bourgeois. Con todo, el director del teatro, guiado por motivaciones comerciales, prefirió incluir el nombre de Dumas junto al de su colaborador. Consecuencia de ello, relata Dumas en sus memorias, a su vuelta de Suiza “tous les journaux s’en étaient donné sur moi à cœur joir : la curée avait été complète, il ne me restait plus un lambeau de chair sur les os”⁵. Ante esta reacción del público -cuenta Lemaître que fue el fracaso más sonado de su carrera dramática- y de la crítica, no es extraño que todo editor rechazara la publicación de *Le Fils de L’Émigré*. Daniel Zimmermann, editor de la obra en *Actes Sud - Papiers*, descubrió la reseña casualmente a partir de las notas de un biógrafo de Dumas, y más tarde entre los fondos de la Bibliothèque de L’Arsenal de París. Consideramos importante aportar toda esta serie de datos dado que se trata de una obra mayoritariamente desconocida para el público y para la crítica, y que sin embargo contrasta por su radiante modernidad. En este sentido, nos ha parecido necesario reproducir en un primer momento la totalidad de la trama, en vistas a una mayor comprensión.

El drama se abre con un prólogo que, a modo de analépsis, sirve de base determinante para su desarrollo posterior. La escena tiene por espacio el hogar de Grégoire Humbert, armero en Brienz, Suiza. En él se hallan su mujer, Catherine, Jacques Patrot, ayudante armero de Humbert y Marianne, sirvienta de la casa. El tiempo interno de la obra recrea los años que siguen a la revolución francesa, en que los partidarios realistas tuvieron que exiliarse de Francia o se enrolaban en el ejército austriaco contra su país.

Catherine está a punto de dar a luz su primer hijo, Georges, cuando comienzan a silbar las balas y los proyectiles del exterior. En ese preciso instante, un oficial del ejército pide auxilio y refugio en el hogar de los Humbert, perseguido por las facciones enemigas. Patrot, sin conocer su identidad no duda en concedérselo. Una vez ya dentro, reconoce su voz : se trata del marqués Edouard de Bray, aristócrata enrolado en el ejército, quien un año antes se hospedó en casa de Humbert, y con el que, según

⁵ *Ibid.*

Humbert, entabló una gran amistad. Sin embargo a Patrot su presencia no le trae tan buenos recuerdos, pues sabe bien que hace un año, durante una noche de risas y alcohol, De Bray sustrajo sigilosamente las llaves de su hospedero y, aprovechando la oscuridad, consiguió infiltrarse en su lecho haciéndose pasar por él junto a Catherine. Patrot, que dormía en la habitación contigua, le oyó adentrarse en la habitación de Humbert, pero creyendo que se trataba de su amigo, no reaccionó hasta la mañana siguiente que vio con sus propios ojos cómo, quien salía de aquella habitación, deshonorando el techo que lo había acogido, no era Humbert sino el mismo De Bray. Patrot, con el fin de no mancillar la felicidad del recién casado Humbert, decidió guardar el secreto. Pero la reaparición de De Bray trastorna los acontecimientos. Una vez enterado de que existe otro testigo de lo ocurrido, y ya sin peligro del ejército enemigo, De Bray marcha a un lugar más seguro, no sin antes dejar una carta a su anfitrión, agradeciéndole los servicios prestados pero también contándole lo ocurrido hace un año con su mujer y revelándole que el hijo que esperan no es suyo sino del aristócrata. Desde ese mismo momento, Humbert jura dedicar su vida a la búsqueda de quien le ha deshonrado con el fin de darle muerte.

Una vez finalizado el prólogo, la cronología del primer acto se sitúa en 1815, veintidós años después de lo ocurrido. Tras la guerra, De Bray, afincado en Frankfurt, ha recuperado su rango y sus riquezas, y ha contratado a un joven y eficiente secretario, Georges Burk, cuya verdadera identidad ambos desconocen pues ninguno sabe de los estrechos lazos paternofiliales que les unen. Georges sin embargo, ha de dejar su cargo junto al aristócrata para volver al negocio familiar. La muerte de su padre -que se suicidó al no poder soportar el peso de la infamia- dejó a Catherine y al hermano pequeño de Georges, Jules, inmersos en un mar de gastos y deudas que sólo veinte años después han conseguido sufragar trabajando duramente y con la ayuda de una pequeña asignación anual enviada por Georges a su madre. El momento de poder pagar a los acreedores ha llegado, y Catherine reclama la vuelta de su hijo al negocio de su padre. El problema que se plantea a Georges desde ese mismo momento es doble : por un lado está perdidamente enamorado de la amante de De Bray, Thérèse ; por otro, desde su

estancia junto al marqués, Georges se ha impregnado de toda una serie de aspiraciones y lujos que han modificado sus ambiciones, deseando equipararse a la clase más alta. Su retorno le supone pues un cúmulo de desventajas. Entre la espada y la pared, desgarrado por su deseo como hombre y su obligación como hijo, decide huir con Thérèse a París. Su único impedimento es el dinero por lo que pasará antes por su hogar materno exigiendo su parte proporcional de los ahorros de su madre. Ante la negativa de ésta de entregárselo, Georges opta por robar el cofre donde Catherine guardaba todo el dinero ahorrado para pagar a los acreedores de su marido, y huir, sumiéndolos una vez más en pobreza.

El segundo acto se abre con el interior del apartamento de Georges y de Thérèse en París. Ha pasado un año desde su huida y sus sentimientos se han transformado. Si bien Georges sigue todavía enamorado de Thérèse, el amor de ésta se inclina ahora por Valin, próspero hijo de un banquero cuyas riquezas, en contraposición con los malos tratos, los constantes gastos y las pérdidas de Georges, han conquistado a la joven. Georges en cambio no tiene más opción que aceptar un trabajo en una armería. La historia se repite y Thérèse decide partir junto a Valin refugiándose hasta su marcha en su apartamento, contiguo al de la pareja. Paralelamente, el marqués de De Bray, desconocedor de la identidad de los huéspedes, tiene la intención de alquilar el apartamento de Georges con el fin de poder más tarde apropiarse de ciertos documentos de valor que posee el hijo del banquero. Al visitar el apartamento, De Bray y Thérèse se encontraran cara a cara dando lugar a una discusión y la definitiva marcha de Thérèse con Valin. A la vuelta de Georges, éste asociará la desaparición de su amada con un papel arrugado en el que reconoce la letra de De Bray. Creyendo que Thérèse ha decidido abandonarle para volver con él, marcha iracundo a casa del marqués con el fin de recuperar lo ha perdido. Una vez allí De Bray le sugiere un intercambio de información : a cambio de revelararle dónde se halla Thérèse, Georges deberá entregarle ciertos documentos en posesión de Valin, guardados en su apartamento. El segundo acto se cierra con la aceptación del chantaje por parte de Georges, precipitando con ello su posterior encuentro con su amada en casa de Valin y el asesinato pasional de ésta.

El tercer y último acto comienza con la revelación efectuada por Patrot al hijo menor de Catherine -que acaba de alcanzar la mayoría de edad- de la verdadera razón de la muerte de su padre. Le confiesa los deseos de venganza de éste y el nombre del autor de la infamia que dio lugar al nacimiento de su hermano mayor. Jules acepta rápidamente su papel en memoria de su padre y en el fervor del momento envía una carta a De Bray retándole en duelo. Acto seguido le confiesa a su madre sus intenciones y ésta, ante la imposibilidad de detenerle, decide acudir personalmente al domicilio de De Bray y suplicarle que no acepte el reto lanzado por su hijo. Una vez allí, Catherine intenta disuadir al aristócrata apelando a su compasión en tanto que madre : ha tenido que soportar la marcha de uno de sus hijos -Georges-, por lo que sería incapaz de sobrevivir a una segunda pérdida. Al interesarse el marqués por el primero de ellos - pues sabe que se trata de su propio hijo-, Catherine le comunica su nombre, provocando la sorpresa de De Bray al reparar que se trataba de su anterior secretario, fugado con su amante. La casualidad hace que en ese mismo momento Georges vuelva al domicilio de De Bray para entregarle los documentos tal y como habían acordado. Pero lo hace bañado en la sangre de Thérèse, a quien había encontrado en el apartamento de Valin, y ante el clamor popular que lo tilda de asesino. De este modo, Georges y De Bray son arrestados por la policía y sometidos a juicio. El primero es condenado a muerte, mientras que al segundo, dada su condición, le es entregado un salvoconducto por un desconocido para conseguir su libertad. De Bray sin embargo se lamenta del futuro de quien sabe que es su hijo y le ofrece el salvoconducto a Georges quien, por voluntad propia y a petición de su madre, lo rasga, condenándose definitivamente a sí mismo y a su padre.

Tanto la trama argumental de *Le Fils de L'Émigré* como la de *A Woman of No Importance*, aunque distantes en el tiempo -casi 70 años separan el estreno de cada una de ellas- resultan bastante parejas, no tanto en su totalidad cuanto en la recuperación, por parte de Wilde, de numerosos elementos dumasianos. El denominador común que sirve de punto de partida para el resto de las semejanzas es aquel concerniente al hijo

secreto. Como ya hemos visto en el análisis de *Lady Windermere's Fan*, el dramatismo impregnado en todo lo relativo a las relaciones afectivas entre padres e hijos -ya sea en su vertiente padre-hijo como en la de madre-hijo- representa una constante en los escenarios melodramáticos de finales del XVIII en Francia y principios del XIX, que se mantendrá a lo largo del siglo, evolucionando hacia posturas más radicales. En el estudio que nos ocupa, consideramos que la pieza central sobre la que se articulan el resto de las unidades de la obra es la figura del hijo, que es al mismo tiempo la clave rotatoria del paralelismo entre las dos piezas ya que los puntos de conexión intertextual en este aspecto aglutinan todos los aspectos de recurrencia posibles (temática, situacional, verbal, etc.).

Así, empezamos observando que tanto el hijo secreto de Lord Illingworth en la comedia de Wilde, Gerald, como Georges en *Le Fils de L'Émigré* desempeñan las labores de *secretario* para un personaje de estirpe noble al que admiran y cuyos pasos pretenden imitar, y que más tarde resultará ser su padre pues los dos jóvenes desconocerán su identidad hasta ya avanzada la obra. Para el ejercicio de tal labor, ninguno de los dos es reconocido por sus nombres de familia dado que ambos han tomado por propio un apellido que no lo es. La categoría nominal en la identidad del sujeto es uno de los apartados que estudiaremos ampliamente en capítulos sucesivos. Bástenos aquí señalar su importancia con respecto al desarrollo argumental de la obra, y como detonador de las peripecias de la acción que veremos más adelante. Así, Georges Burk es el nombre ficticio de Georges Humbert. Burk es en realidad el apellido de su abuelo materno, escogido en lugar de Humbert por “motivos” que no son explicitados a lo largo de la obra, pero que sin duda remiten a una paternidad deshonorada que espera recobrar su legitimidad, todo ello travestido bajo el símbolo del dinero⁶. Gerald, en *A*

⁶ Catherine explica a los acreedores que el nombre de Burk se explicaba por motivos de honradez y económicos: “nous avons ouvert cette maison sous le nom de Paul Burk, non pour dérouter vos poursuites, non pour m'approprier à moi le fruit du travail gagné sous mon nom, mais parce que celui de Grégoire Humbert était encore souillé. Mais parce que personne aurait pu dire en montrant notre enseigne: vois-tu ce nom, c'est celui d'un homme qui a fait banqueroute. Aujourd'hui messieurs, aujourd'hui que la somme qu'on vous doit est là, voici le nom de mon mari prêt à reprendre sa place”. Acto I, cuadro segundo, escena 8, p. 47. Curiosamente, la recuperación del verdadero nombre deberá coincidir con la liberación de su secreto y su venganza a manos de su hijo. Los hijos no serán los únicos

Woman of No Importance, también adopta otro nombre. En este caso no se trata ya del apellido sino del nombre, pero las reminiscencias del mismo hacen también referencia al padre de su madre :

Lord Illingworth.- So that is our son, Rachel ! Well, I am very proud of him. He is a Harford, every inch of him. By the way, why Arbuthnot, Rachel ?

Mrs. Arbuthnot.- One name is as good as another, when one has no right to any name.

Lord Illingworth.- I suppose so- but why Gerald ?

Mrs. Arbuthnot.- After a man whose heart I broke - after my father.⁷

Como dice Mrs. Arbuthnot, cualquier nombre es bueno para aquel que no merece uno. También en *Le Fils de L'Émigré*, el hijo había de soportar el peso del error de sus padres del que es sinónimo el nombre propio. Su deber en vida será borrar tal recordatorio de sus conciencias y enmendar con sus actos el pasado⁸.

Pero además los hijos han sido conducidos por el destino⁹ de nuevo junto a sus padres. La circularidad dramática demiúrgica ha hecho que el padre no pueda separarse

que habrán de cambiar de nombre para huir de identidades pasadas. Las madres que antaño fueron “femmes du monde”, como Coralie en la obra de Albert Delpit, *le Fils de Coralie*, también cambiará su nombre por el de Madame Dubois, con el fin de esconder su pasado.

⁷ Acto II. Pp. 441-442.

⁸ En todas las obras, el hijo se convierte en una suerte de prolongación naturalista de las taras y deberes sociales asumidas por los padres en el pasado. El hijo nacido del “pecado”, por la rectitud moral que desprende, se halla, al ser informado de sus orígenes, en una situación conflictiva: aceptar a su madre o rechazarla. Todos los autores se decantarán por la aceptación incondicional y perdón del hijo hacia su madre, aunque a menudo ello implique, como es el caso de *Le Fils de Coralie* de Delpit, su reclusión en un convento. Así, en la obra de Plouvier, *Madame Aubert*, el hijo natural protagonista no duda en perdonar a su madre una vez enterado de su pasado : “Vous êtes ma mère! C’est tout ce que je sais, tout ce que je vois, tout ce que je veux; vous êtes ma mère” (acto III, escena VI, pp.80-81) ; también Delpit, en *Le Fils de Coralie*, pondrá en escena un hijo resignado, capaz de sacrificar su felicidad con su futura esposa, a cambio de respetar a su madre, perdonando su pasado : “ Je ne peux pas te maudire, puisque je suis ton fils (...) Tu n’es pas une femme pour moi, tu es la mère, l’être sacré qui a pris soin de mon enfance, qui m’a élevé, qui m’a aimé, moi qui étais seul au monde. Que d’autres te méprisent, moi je te pardonne. Que d’autres te méprisent, moi je te respecte” (Acto II, escena VIII, p. 61). Wilde, como veremos, subvertirá estas claves optando por un hijo que no se resigna al pasado y que escoge un futuro con tintes incestuosos, compartido con su madre y su futura esposa.

⁹ La presencia del destino como elemento común en las dos obras se explica por su función articuladora de la trama en obras melodramáticas. Las condiciones definitorias del género hacen que esté se funde sobre la puesta en escena de ciertas convenciones teatrales tales como la peripecia o la anagnórisis que, por definición, se rigen por la actuación del destino sobre los humanos, sometiéndolos a sus designios. La

de su fruto, ni el hijo de su creador. Así, Georges, sin ser consciente de ello, ha presentado su proposición para ser secretario del marqués Edouard de Bray quien años antes deshonoró a su madre. De igual modo, Gerald acepta gustoso la proposición de un puesto de secretario realizada por Lord Illingworth que todavía desconoce la identidad de su nuevo ayudante, propiciando el reencuentro entre las partes que, de acuerdo con la moral de la época, nunca deberían haber sido separadas.

La ironía de la situación es tal que además, ambos hijos representan la persona más adecuada al perfil que su trabajo exige, demostrando con ello las inmejorables condiciones requeribles. Así lo afirma De Bray, al describir a Georges Burk como un “brave et loyal garçon”, un “abrégé de perfections humaines” conocido por todos como “un modèle d’amour filial et paternel”¹⁰. El primer acto de *Lady Windermere’s Fan*, que tiene por lugar un prado frente a la terraza de la residencia Hunstanton, omite directamente la recreación de la proposición realizada por Lord Illingworth a Gerald sobre su futuro empleo. Todo cuanto sabemos al respecto son unas frases proferidas por el joven, contento de la oferta de la que ha sido objeto, así como las alabanzas de Lord Illingworth considerándolo el “secretario perfecto”. Más tarde, una vez que Lord Illingworth es enterado de la identidad de Gerald, no cesará de reconocer los méritos del joven con el fin de atraerlo hacia él, ante los vanos intentos de su madre por retenerlo a su lado :

Mrs. Arbuthnot : I do not think you would be suitable as a private secretary to Lord Illingworth. You have no qualifications.

Lord Illingworth : I don’t wish to seem to interfere for a moment , Mrs. Arbuthnot, but as far as your last objection is concerned. I surely am the best judge. And I can only tell you that your son has all the qualifications I had hoped for. He has more in fact, than I even thought of. Far more. ¹¹

exclamación proferida por De Bray al saber que Georges Burk es su hijo, “Quel étrange enchaînement des choses !”, refrenda esto último.

¹⁰ Acte I, cuadro primero, escena 2. P. 29.

¹¹ Acto II. P. 444.

La ironía de las palabras de Lord Illingworth no deja sin reconocimiento los méritos de Gerald para el cargo propuesto. Mrs. Arbuthnot, la madre de Gerald se opone pues teme tanto que la abandone como que la historia se repita y su hijo se convierta en la misma figura que su padre. La movilidad de los ejes temporales, su tendencia hacia la circularidad es uno de los motores principales de las obras de Wilde, y quizá uno de los menos estudiados por sus críticos. En lo concerniente a este trabajo, dicha tendencia a perpetuar esquemas del pasado en el presente, el temor a la repetición del acto pasado ya ha sido estudiado en relación a *Odette* y *Lady Windermere's Fan*. Hemos de decir con todo que este esquema no es sino fruto de presupuestos melodramáticos, originarios a su vez de procedimientos puramente clásicos, revitalizados en un contexto actual. Así, la ilusión de la prevención contra el cumplimiento del oráculo, que Clément Rosset ha estudiado en *Le Réel et son Double* en términos ontológicos y epistemológicos relacionándolos con el teatro clásico, prueba que la motivación de aceleración y deceleración dramática reside en el sentido pendular del destino, inevitablemente impositivo e imperativo frente a la voluntad del humano. Wilde, basándose en esquemas de mujeres que huyen de un pasado, recupera estos mismos principios, matizándolos mediante su expresión en personajes fantasmas, como Hamlet, del recuerdo y del error del pasado. Lo mismo ocurre en *A Woman Of No Importance* y en *Le Fils de L'Émigré*, donde el padre actúa de *revenant*, de conciencia o recordatorio -a la manera del cuervo del poema de Poe- del personaje femenino, al tiempo que el deseo de los hijos. Y es que la imagen que los padres proyectan hacia sus hijos reflejan su propio futuro, o mejor dicho, aquello en lo que querrían los hijos reconocerse en un futuro. Si para Catherine y para Mrs. Arbuthnot, De Bray y Lord Illingworth no son más que el pasado recobrado en el presente, para Georges y para Gerald estos simbolizan el salto del presente hacia el futuro. Como si la ley de las taras familiares desencadenará una reacción de atracciones constantes, ambos dandis representan para sus hijos todos las ambiciones y anhelos que su presente les impone. De ahí que tanto Georges como Gerald se sientan tan atraídos por sus padres como para renunciar, al menos en un primer momento, al poder materno. Su devenir no existe más que en relación a la trascendencia de un presente pleno de limitaciones y obstáculos. La figura del padre es la figura del deseo y de la superación

personal. Tanto De Bray como Lord Illingworth son muy explícitos en la sugerencia de todas las ventajas que implica su compañía. Seguir junto al poderoso significaría en un cierto modo el mimetismo de sus características, convertirse en uno de ellos, algo que por nacimiento les es imposible. Cuando Georges revela al marqués su intención de volver al hogar materno para cumplir con su deber como hijo, éste trata de tentar al joven con innumerables argumentos relacionados con la soberanía espiritual asociada a la nobleza, de la que sin duda se impregnaría a su lado, ahondando aún más si cabe en el antagonismo de clases del que ya es consciente Georges :

De Bray : Tu vas toi, qui avais une carrière ouverte devant toi t'ensevelir dans un ignoble magasin au milieu d'ouvriers grossiers et insolents qui se croiront tes égaux.¹²

De Bray trata de hacer emerger el germen latente en Georges de su diferencia para con el resto de los hombres. Éste, que inevitablemente siente su naturaleza escindida entre sus orígenes humildes y sus deseos de nobleza, responde que a pesar de todo ha de reconocer su parentesco hacia la clase obrera. El marqués, cuyo desprecio por el pueblo es inductor de sus crímenes¹³, es implacable en este punto :

De Bray : Des ouvriers tes égaux, égaux à toi Georges, à toi qui t'étais fait une réputation d'élégance parmi nos jeunes gens, qui semblent fait pour vivre au milieu des courses de chevaux, des paris, des salons et des salles de jeux. Est-ce que tu ne regretteras pas la vie que tu menais ici ?¹⁴

Georges intuye bien la doble esencia que dirige sus actos y condiciona sus ambiciones. "Il semble qu'il y ait deux natures en moi. Je suis du peuple, et cependant j'ai les goûts,

¹² Acto I, cuadro primero, escena 3. P. 31.

¹³ La maldad, su desprecio por lo bajo y vulgar así como la inteligencia y el *sheer individualism* al que se refería Wilde aludiendo a Mrs. Erlynne, son las características definitorias de De Bray. Así, después de que Patrot le salvara la vida en el *Prólogo*, De Bray le recompensa revelándole la verdad en una carta sobre su hijo, confesándole su paternidad : "Humbert, je ne veux pas prendre congé de toi sans te rendre service pour service...tu te dis un père heureux et un heureux mari, Humbert, tu n'es ni l'un ni l'autre, ta femme te trompe et ton fils n'est pas à toi....rappelle-toi la date de cette orgie, celle de la naissance de ton fils, calcule et interroge Patrot si tu doutais encore. J'ai juré haine et negeance au peuple, Humbert, et tu es du peuple." *Prologue*. Escena 7.Pp. 21-22.

¹⁴ Acto I, cuadro primero escena 3. P. 31.

les vices, peut-être d'une classe plus élevée que la mienne"¹⁵. Frente a su deber como hijo y un futuro como campesino, Georges se decanta por el mundo de los exquisitos. Así se lo comunica a su hermano cuando decide marchar sin siquiera despedirse de su madre, robando los ahorros que tras quince años habían acumulado para poder sufragar los gastos que su padre había dejado con su muerte prematura : "Ce n'est pas mon goût de vivre au milieu de ces ouvriers, de ces forges, de ces soufflets" le confiesa a Jules. "Toi mon enfant, tu es heureux, tu n'as jamais pensé à autre chose, tu n'as pas de besoins, pas de désirs"¹⁶. La exposición de un universo de placeres y sofisticaciones suscita en él el flujo de incontables anhelos en los que no se reconoce. El marqués ha plantado en él el germen de la superación personal, la larva de la ambición, que simboliza el veneno letal contra la abnegación a la que está condenado el público de estos melodramas. Su castigo por haber tentado al determinismo de su clase deberá ser por lo tanto el más duro :

Georges : ...quelquefois je vous suis moins reconnaissant de vos bienfaits, car vous avez éveillé dans ma tête des idées étranges, dans mon cœur des désirs inconnus. J'ai des besoins inouïs des choses que je ne pourrai jamais avoir. Je ne suis pas né dans le luxe et les plaisirs et, cependant, les plaisirs et le luxe seraient ma vie et je sais que pour m'assurer leur possession, je souffrais bien des choses.¹⁷

Gerald, en *Lady Windermere's Fan* es objeto del mismo tipo de atracción fatal hacia la figura de su padre ("Lord Illingworth is a successful man. He is a fashionable man. He is a man who lives in the world and for it. Well, I would give anything to be just like Lord Illingworth")¹⁸. Como Georges, también presiente que desaprovechar la oportunidad que le brinda el dandi, quedarse el resto de su vida junto a su madre, supondría su estancamiento como hombre, la imposibilidad de superarse y de auto-fundarse como individuo : "A man can't stay always with his mother. No chap does. I

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Acto I, cuadro segundo, escena 4. P. 40.

¹⁷ Acto I, cuadro primero, escena 3. Pp. 31-32.

¹⁸ Es inevitable resaltar el paralelismo situacional con la creciente admiración de Dorian Gray hacia Lord Henry en *The Picture of Dorian Gray*.

want to make myself a position, to do something”¹⁹. Sus palabras no dejan duda de su voluntad por renunciar a la protección materna a cambio de su formación. El dolor de la madre que ve cómo su hijo la abandona para hacer su vida al lado de quien ya una vez le destrozó la suya es esteril. Como ya hemos visto en Dumas, frente al futuro con el padre, la madre representa la imborrable huella del pasado:

Mrs. Arbuthnot.- My son - (Lord Illingworth *shrugs his shoulders*) - to go away with the man who spoiled my youth, who ruined my life, who has tainted every moment of my days ? You don't realise what my past has been in suffering and shame.

Lord Illingworth.- My dear Rachel, I must candidly say that I think Gerald's future considerably more important than your past.

Mrs. Arbuthnot.- Gerald cannot separate his future from my past.²⁰

La figura materna implica la presencia del pasado en el futuro, mientras que el padre representa el futuro en el presente. De ahí que Mrs. Arbuthnot intente apoderarse de Gerald, evitar que le sea arrebatado de sus brazos. Es interesante detenerse en este aspecto pues ha suscitado numerosos comentarios críticos. En el marco de una comprensión de *A Woman Of No Importance* como una reformulación subliminal de la obra precedente escrita por Wilde, *Salomé*, Christopher Nassaar ha interpretado la marcha de Mrs. Arbuthnot con su hijo del lado de Lord Illingworth, así como el intento de ésta de evitar que Gerald se reúna con su padre por medio de su labor como secretario, como la expresión del personaje de Salomé. Nassaar entiende el excesivo grado de posesividad materna manifestado por Mrs. Arbuthnot en tanto que una reescritura sutilmente modificadora de la figura de Salomé, quien, al igual que Mrs. Arbuthnot, despojó a Iokanaan del símbolo de su virilidad: “There is another reason, however, why Mrs. Arbuthnot abandoned Illingworth and ran away with Gerald. Cybele tore out Attis's sexual organs because he robbed her of her virginity. Salomé killed Iokanaan to render him totally sterile. Mrs. Arbuthnot, being more civilized, robs Illingworth of his male child, the symbol of his virility.”²¹ La justeza del argumento

¹⁹ Acto II. P. 440.

²⁰ Acto II. P. 442.

²¹ Christopher Nassaar. *Op. Cit.* P. 119.

expuesto por Nassar no le exime de ser objeto de alguna matización. Ciertamente la marcha de Mrs. Arbuthnot con el pequeño Gerald puede ser interpretada como un intento de robo de la virilidad y masculinidad de Lord Illingworth, despojándole del fruto de su germen. Al suprimir la presencia del hijo en su vida se suprimen los efectos de su hombría, esterilizando su poder reproductivo. Con todo, dentro del juego de movilidad de ejes temporales que representa la obra, creemos que la tentativa de robo llevada a cabo por Mrs. Arbuthnot, aunque responde a motivaciones similares, tiene por resultado consecuencias diferentes que complementan el argumento de Nassaar. Somos de la opinión que el robo del hijo, la voluntad de la madre de arrebatarse el sentimiento paterno en Lord Illingworth, no es tanto un ataque a su virilidad, cuanto a su capacidad de perpetuación en el futuro. Si, como hemos dicho, la figura materna implica la presencia del pasado en el futuro, mientras que el padre representa el futuro en el presente, despojar al padre del hijo le reduciría a la no existencia en el futuro. La mayoría de dramas de la época describen la figura filial como una necesidad y exigencia para el padre que desea perpetuar su existencia tras su muerte. Para ello, se requiere la presencia de un hijo al que legar su fortuna, transmitirle el patrimonio, y evite la desaparición de su nombre²². Dentro de una perspectiva más metafórica, el hijo reúne en sí, por su juventud y por su simbolismo, el pasado, presente y futuro de los padres.

²² En una de las obras francesas en la que más adelante nos detendremos por haber sido señalada como posible inspiradora de *A Woman of No Importance*, *Le Fils de Giboyer* de Emile Augier, el personaje del Marquis de Auberive, aristócrata superviviente a la revolución e ideólogo de un partido político influyente expresa en repetidas ocasiones su necesidad de hallar un hijo al que transmitir su nombre, sea éste natural o adoptado: “je tiens à mon nom autant que tu peux y tenir toi-même, sois-en persuadé, et j’ai trouvé une combinaison extrêmement ingénieuse pour le perpétuer sans m’exposer” le dice en la primera escena del primer acto a su sirviente y amigo Dubois. Su plan consiste en obligar a contraer matrimonio a su primo lejano el conde Hugues d’Outreville –“un propre à rien”, en palabras de Sarcey (*Op.Cit.P.79*)- con su pupila Fernande, a cambio de legarle su nombre y su fortuna. La ironía de la obra reside en sus últimos compases, en los que descubre que todos los preparativos por favorecer la unión entre los dos jóvenes han sido trastocados por la presencia inesperada de un tercero, el secretario de la familia, de quien Fernande está enamorada y decidida a desposar. La obra se cierra con las desesperadas palabras del marqués quien, aunque indignado, está dispuesto a pesar de todo a nombrar su sucesor ya sea al joven secretario o al hijo que nazca de la nueva pareja:

Le marquis : “Patatras ! - Non ! (*Haut*) Ventre-saint-gris ! je m’étais habitué à l’idée que vous épouseriez quelqu’un des miens, ma chère Fernande, et, à mon âge, on ne change plus ses habitudes. -Jeune homme, vous êtes orphelin...par destination du père de famille ; je n’ai pas d’enfants ; je vous ai donné les soins requis par le code : je vous adopte (...)

Maximilien : ...je vous remercie bien ; mais je ne suis pas accoutumé à avoir beaucoup de pères ; j’en ai trouvé un bon, et je m’y tiens. (...)

Le marquis : Allons, puisque vous perdez tous l’esprit...(*A part.*) J’adoptera mon petit fils !

Pasado -como queda demostrado en el comportamiento de Mrs. Arbuthnot- porque representa el riesgo que tuvo que correr la madre en su concepción y posterior educación ; es la marca, el recuerdo de la mujer que fue, el fruto de su falta, la señal del error no reconocido; el presente, pues es por él por quien vive, sin él su vida carecería de sentido ; y el futuro, porque el hijo es la única posibilidad restante de sobrevivir a sus muertes, en su recuerdo y su reflejo. Es justo en este sentido comparar, tal y como lo hacía Nassaar, a Mrs. Arbuthnot con el mito de Cibele y el personaje bíblico de Salomé, aunque no tanto por la supresión de la virilidad masculina -más ilustrativa del mito de Sansón y Dalila- cuanto por acotar la capacidad reproductora, por dar muerte en vida al hombre.

Con todo, la excesiva posesividad materna, aunque dirigida más en contra del personaje principal masculino, repercute en la actitud del hijo, más receptivo a los dictámenes de Lord Illingworth que a las órdenes de su madre. Acotar el futuro de Gerald supondría su confinamiento en un presente de mediocridad. Una vez más, el dandi es el inductor del cambio motivando sus aspiraciones, y de nuevo el distanciamiento entre las clases entra en juego con la argumentación esgrimida en favor del progreso personal :

Lord Illingworth.- (...) What is our son at present ? An underpaid clerk in a small provincial bank in a third-rate English town. If you imagine he is quite happy in such a position, you are mistaken. He is thoroughly discontented.

Mrs. Arbuthnot.- He was not discontented till he met you. You have made him so.

*Lord Illingworth.-*Of course, I made him so. Discontent is the first step in the progress of a man or a nation. But I did not leave him with a mere longing for things he could not get. No, I made him a charming offer. He jumped at it, I need hardly say. Any young man would.²³

Como también ocurría en *Le Fils de L'Émigré*, bajo el maniqueísmo de los personajes se trasluce un conflicto de valores morales en el que radica el peligro social de las obras.

²³ Acto II. P. 443.

Como el marqués, Lord Illingworth sigue fielmente la doctrina del “sheer individualism” que Wilde reconocía en el personaje de Mrs. Erlynne, frente a los valores populares reflejados en el comportamiento protector de la madre. Esta contraposición entre el individualismo progresivo del dandi y el sentimiento de núcleo estático de la madre y el hijo son idénticos a los entrevistados por los personajes en la obra de Dumas. Daniel Zimmermann sostiene esta tesis afirmando que “à l’aristocrate pervers, haineux, mouchard politique, mais lucide, s’opposent les vertus républicaines du peuple : honneur et probité”.²⁴ El marqués de De Bray puede por lo tanto contarse entre los innumerables precursores dramáticos del dandi wildeano que analizaremos en el penúltimo capítulo. Sin pretender extendernos aquí en las características definitorias del dandi, De Bray, como Lord Illingworth, supone una inversión de todos los valores fundacionales de la sociedad y de las clases populares. Su personaje ejerce de catalizador relativizando la moral dominante bajo el signo de la indiferencia que deja entrever la superioridad del espíritu.²⁵

La inmoralidad que sugiere el marqués se acentúa sobremanera en Wilde. Dumas presentaba sutilmente una trama argumental menor, un *subplot*, intensamente amoral y moderno que Wilde invierte manteniendo ciertas constantes. La trama a la que nos referimos es la historia de amor nacida entre Georges y Thérèse, el hijo que cae irremediablemente enamorado de la amante del padre. Wilde, muy probablemente influenciado por la pieza –también reescrita bajo formato novelístico- de Albert Delpit, *Le Fils de Coralie*²⁶, adapta este perfil invirtiendo estructuralmente la relación entre los

²⁴ D, Zimmermann. Prefacio a *Le Fils de l’Émigré*. Actes Sud Papiers. 1995. P. 6.

²⁵ De hecho su castigo no es ni mucho menos ejemplar y de ahí el revuelo que desencadenó la obra. -De Bray supone una inversión de todos los valores fundacionales de la sociedad y del pueblo : el honor y el trabajo : cuando Patrot le revela que conoce su crimen, su ofensa a la mujer del hombre que fue su amigo y que en el presente le ofrece refugio salvándole la vida, y que Patrot siente un dolor mayor al conocer el autor del crimen y no haber sido capaz de revelárselo a su maître, para evitarle sufrimiento su única respuesta es restarle importancia tratando el tema de manera superficial y con indiferencia :

Edouard : Tu es bien bon de t’affliger pour lui, s’il le savait lui, je parie que dans quinze jours il serait consolé.

Patrot : Consolé !...il en mourrait !

Edouard : Est-ce que le peuple attache une si grande importance à de telles bagatelles ?

(Prólogo, escena 6. P. 17.)

²⁶ Representada por primera vez en el Théâtre du Gymnase-Dramatique de París, el 16 de enero de 1880.

personajes -se trata ahora del padre, Lord Illingworth, que intenta seducir a la amada del hijo, Hester- pero respetando siempre el sentido inmoral de la relación amorosa²⁷. El profundo sentido del decoro, de la *bienséance*, obliga a los dramaturgos a crear unos personajes seductores que seducen sin saber que el objeto de su seducción es el amado por su padre o por su hijo. El desconocimiento de sus identidades, así como de las de sus *partenaires*, exculpa parcialmente su elección. Con todo, tal y como habíamos anunciado más arriba, el argumento no deja de resultar escandaloso para los críticos de la época.

Pero además, este tipo de relación amorosa desarrollada entre la amada del hijo y el padre de éste -en el caso de *Lady Windermere's Fan*- y entre la amada del padre y su hijo -en *Le fils de L'Émigré*- provoca idénticas reacciones en la figura filial, pues en ambos casos, llegado el momento, tanto Gerald como Georges consideran a sus respectivos padres -ignorando que se trata de sus padres- los usurpadores de su amor, con las consiguientes reacciones de ira que ello implica. Dumas desdobra el odio hacia el padre en los dos hermanos que encarnan la dualidad amorosa en la obra. Georges expresa el amor por la mujer y su venganza es puramente pasional, mientras que Jules representa el amor hacia la madre cuyo honor ha sido mancillado y ha de ser vengado. El odio de Georges se dirige en un primer momento hacia De Bray, si bien más tarde, al conocer la marcha de Thérèse con Valin, se concentra en ella. Jules por su parte desata su ira contra el marqués nada más ser enterado de su misión hamléctica encargada por su

²⁷ Efectivamente, la pieza de Delpit plantea una situación muy similar a la construida por Wilde, en la medida en que la enamorada del hijo natural, Edith, es también objeto de deseo de un personaje de mayor edad, Montjoie. Con todo, Delpit no resulta tan transgresor por cuanto suaviza los detalles de la relación amorosa matizando la identidad de los personajes. En la obra francesa, Edith está enamorada del hijo natural, Daniel, tal y como Hester y Gerald lo están en la obra inglesa. Sin embargo, el pretendiente de mayor edad, Montjoie -equivalente de Lord Illingworth en su fortuna y pasado vividor- no se revelará nunca como su padre de una manera explícita. La trama es mucho más sencilla en *Le Fils de Coralie* pues Montjoie no será jamás reconocido en su paternidad, a pesar de haber sido el amante de la madre de Daniel, Coralie, la mujer prohibida. Además, los avances de Montjoie en un primer momento, tras conocer la identidad de la madre de su rival en el amor, si bien se asemejan a los del dandi en su intento de revelar la identidad de la mujer a los progenitores de Edith, se apaciguan al comprobar con ternura cuan daño harían sus palabras al joven Daniel, en un ejemplo más del grado de moralismo implícito en la obra, a través de unos personajes mucho más comedidos y menos despiadados que sus sucesores wildeanos. Wilde irá mucho más lejos que el francés al dar una vuelta de tuerca más a la situación, expresando significados incestuosos que en las piezas francesas tan sólo estaban veladamente sugeridos.

Capítulo 8

padre antes de morir. Como en la tragedia de Shakespeare, el fantasma de Humbert, reaparecido en boca de Patrot, le encarga su deber como hijo, que no es otro que vengar y restablecer el honor de su padre. Estas dos expresiones del amor hijo-amada e hijo-madre se reúnen en un sólo personaje en la comedia de Wilde. Gerald asume en su propio personaje el dolor de su madre y la indignación del amado. Su desafío a Lord Illingworth posee por lo tanto una doble naturaleza, la del hijo y la del amante deshonorados. Con todo, la venganza surge en un primer instante de su posición como amante al saber que el dandi ha acosado físicamente a Hester. Este momento es el que da paso a la revelación de la identidad de su padre. Obsérvese la progresión de entrada de los personajes en escena y la teatralización de sus gestos y palabras :

Enter Hester in terror, and rushes over to Gerald and flings herself in his arms.

Hester.- Oh ! Save me - save me from him !

Gerald.-From whom ?

Hester.-He has insulted me ! Horribly insulted me ! Save me !

Gerald.-Who ? Who has dared ?

Lord Illingworth enters at back of stage. Hester breaks from Gerald's arms and points to him.

Gerald (he is quite beside himself with rage and indignation) : Lord Illingworth, you have insulted me the purest thing on God's earth, a thing as pure as my own mother. You have insulted the woman I love most in the world, with my own mother. As there is a God in heaven, I will kill you !

Mrs. Arbuthnot (rushing across and catching hold of him) : No ! No !

Gerald (Thrusting her back) : Don't hold me mother. Don't hold me - I'll kill him !

Mrs. Arbuthnot : Gerald !

Gerald : Let me go, I say !

Mrs. Arbuthnot : Stop, Gerald, stop ! He is your own father !

*Gerald clutches his mother hands and looks into her face. She sinks slowly on the ground in shame. Hester steals towards the door. Lord Illingworth frowns and bites his lip. After a time , Gerald raises his mother up, puts his arm round her, and leads her from the room.*²⁸

²⁸ Acto III. P. 456.

Curiosamente, una escena similar protagonizaba también el tercer acto de la obra de Edouard Plouvier, *Madame Aubert*, en la que el personaje central, Georges, hijo de la mujer fatal, ha de retarse en duelo con quien se revelará su hermanastro, Armand, debido un insulto proferido por éste hacia la madre del primero. El padre de Armand, sin saber que Georges es hijo suyo, y ante la inminente muerte de su hijo, tratará de evitarlo y dar muerte a Georges en su lugar. El grito desesperado de Madame Aubert, madre de Georges, le revela la verdadera identidad de éste, silenciada hasta el momento como señal de su arrepentimiento:

Le Marquis: Eh bien, oui! Car je suis léger, insouciant, oublieux, vous l'avez dit : mais j'aime mon enfant...je l'aime !...comme je ne croyais pas pouvoir aimer ! et pour empêcher ce duel, je suis venu. Pour empêcher ce duel, je suis venu. Pour l'empêcher...je risquerais mes derniers jours ! je me battrais à la place d'Armand, je le tuerais, ce Georges !...

Madame Aubert (grand cri) : Vous !!! (*prenant la main au marquis, l'attirant vers la droite et lui montrant la porte de l'autre main en parlant d'une voix basse et frémissante*) Entrez donc là, provoquez-le donc ! Tuez-le donc ! C'est votre fils.

Le Marquis (saisi) : Lui ! Lui ! Georges !...Allons donc! (*Cherchant ses mots*) Mais...(*Il pose son chapeau sur la table*) mais si...si Georges eût été mon fils, ne me l'auriez-vous pas dit autrefois...(*Il s'assied à gauche*).

Madame Aubert (très grave) : Je vous l'ai dit, monsieur le marquis. Je vous l'ai dit alors que cet enfant allait naître. Mais je ne méritais pas d'être crue, je n'étais digne d'aucun droit et vous m'avez répondu comme aujourd'hui... 'allons donc !'. Je me suis tue, je ne vous ai jamais reparlé de votre fils, et je l'ai fait élever...de mon mieux. Vous le connaissez, vous l'estimez...il est là.²⁹

Wilde invierte el orden de los acontecimientos ocurridos en la obra de Dumas y de Plouvier, así como los actantes de los mismos, llevando hasta las últimas consecuencias las carencias de moralidad que ya manifestaba *Le Fils de L'Émigré*. Si antes era Georges -el personaje de Dumas- la figura del hijo quien se enamoraba de la amante del padre ahora es el padre quien descaradamente intenta besar a la prometida

²⁹ Edouard Plouvier. *Madame Aubert*. Estrenada en París, en el Théâtre Impérial de l'Odéon, el 13 de marzo de 1865. In E. Plouvier. *Madame Aubert*. Paris. Michel Lévy Frères. 1865. Acto III, escena VIII. P. 87.

del hijo en medio de una reunión social. De nuevo los acontecimientos se desdoblán y Lord Illingworth intenta repetir en el presente con Hester la seducción que ya llevó a cabo en el pasado con Mrs. Arbuthnot.³⁰ “A thing as pure as my own mother”; “The woman I love most in the world with my own mother”³¹. El paralelismo edípico que ofrece Wilde entre la amada y la madre, y que Dumas disgregaba en dos entidades diferenciadas, se reúnen perfectamente en el personaje de Gerald, que al saber que Lord Illingworth es su padre, extiende su venganza de su amor como hombre a su amor como hijo. El tercer acto se cierra en el punto álgido de la trama con la caída súbita del telón en el silencio de la escena.

Por último, concluimos nuestro análisis deteniéndonos en un aspecto muy similar entre el marqués Edouard de Bray y el dandi wildeano, que tampoco ha sido reseñado por la crítica y que denota afinidades argumentales y dramáticas importantes dado que Wilde lo utiliza de modo recurrente en otra de sus obras - *Lady Windermere's Fan*. Se trata del renacimiento súbito del sentimiento paterno frente al hijo y su voluntad de sacrificarse por él en Lord Illingworth y Edouard de Bray, personajes que precisamente se caracterizaban por la frialdad de sus emociones, y que en ese renacer repentino absorben ciertos rasgos del personaje femenino protagonista de la madre en *Le Fils de Coralie*³². Una vez en prisión, De Bray, tras haber sido informado por

³⁰ El pasado retoma el presente de acuerdo con las propias palabras de Mrs Arbuthnot. A la pregunta de Lord Illingworth “What harm is there in a kiss?”, Mrs. Arbuthnot responde “A kiss may ruin a human life, George Harford. I know that. I know that too well”. (Acto IV. P. 464).

³¹ Acto III. P. 456.

³² Coralie, como los dos dandis, reproduce una evolución similar, pasando de la indiferencia hacia su hijo, al amor apasionado. Así se lo hace saber en un monólogo mediante el cual trata de expiar sus pecados del pasado, previo a su reclusión de por vida en un convento, dándose con su encierro, muerte ficticia, como lo hicieron tantas otras heroínas anteriores. Sus palabras evidencian que el amor hacia su hijo es, como el de Lord Illingworth y De Bray, fruto del egoísmo y del interés personal. A pesar de todo, los hijos siempre perdonan los errores del pasado. *Coralie*: Je refuse ton pardon! Renie-moi, chasse moi, je suis une misérable! Il serait odieux que l'existence d'un homme tel que toi fût brisée par une Coralie! Tu crois que je t'ai aimé tout de suite? Ce n'est pas vrai. Je n'ai même pas eu cette vertu. Quand tu es né, je t'ai mis en nourrice, au hasard, comme tu étais venu. Et j'allais te voir, une fois, deux fois par an, quand je m'ennuyais, comme j'aurais fait une partie de campagne. Mais tu ne peux pas te rappeler, tu étais trop petit, tu as grandi, ça me vieillissait, je t'ai mis au collège pour me débarrasser de toi. Un jour on m'a dit que tu étais intelligent. Cela m'a fait plaisir; je t'ai aimé, parce que tu flattais mon orgueil. Je n'ai changé que plus tard, quand je t'ai vu le premier de tous par l'intelligence, le travail, le succès. T'imagines-tu par hasard que tu me doives quelque chose? C'est moi qui te dois tout. D'habitude, c'est la mère qui met de nobles sentiments dans l'âme de son fils: c'est toi au contraire qui mettais lentement comme une vague

Catherine que es el padre de Georges Burk y sabiendo que a su hijo tan sólo le quedan tres horas para ser guillotinado en la plaza mayor, se lamenta de no haber sido informado anteriormente de la verdadera identidad de quien tan sólo creía que era su secretario y haber podido así salvarle (“Ah, Georges pourquoi n’ai-je pas su plus tôt que tu étais mon fils ?”³³). Todo cambia en el momento en que gracias a sus contactos con el poder, De Bray es entregado un salvoconducto que le permitirá escapar de la prisión y recobrar la libertad. Es entonces cuando, a pesar de su carácter repetidamente infame, demuestra su mayor sensibilidad sintiéndose culpable del destino de Georges -que no ha hecho sino imitar sus pasos- y se dispone a sacrificar su libertad a cambio de la de su hijo :

De Bray :Geogres, candide et bon il y a un an, pourri par moi depuis un an. Des excès du vice, du vice au crime. Du crime à l’échafaud. Ah, mon fils mon fils, le seul à qui la nature a permis que je donne ce nom. Et si je pouvais l’emmener avec moi, si ce sauf-conduit était pour deux au lieu d’un ? Non, non, il ya le porteur, oui mais il n’ya pas de signalement, pas de nom, il pourrait fuir à ma place, fuir et me laisser, me laisser, qu’importe ! N’ai-je point des secrets avec lesquels je ferais tomber les grilles de cette prison ? Il n’est pas du peuple, lui, c’est mon fils. Oh c’est bizarre cet empire que prend en un instant le nom d’un fils sur le coeur d’un père ! C’est le dernier des sentiments qui reste au fond de l’âme où il n’y a plus d’autre sentiment. C’est votre sang, c’est votre vie, mieux vaudrait mourir que de le voir mourir. Ah, Georges, Georges, il faut que je te sauve !³⁴

De Bray, como padre, está dispuesto al sacrificio en nombre de su hijo, a perder su libertad física inmediata a cambio de salvar su vida. Idéntica es la reacción de Lord Illingworth. Tras el episodio del beso, Gerald sabe ya que el dandi es su padre y trama su venganza. Ésta no consistirá ya en el sentimiento apasionadamente romántico de dar muerte a quien le deshonró, como es el caso en la obra de Dumas, sino a un acto mucho más refinado y reflexivo, que acredita además el amor del hijo hacia su padre y su

idée d’honneur dans la mienne. Acto III, escena XIV. In Edouard Plouvier. *Le Fils de Coralie*. Paris. Ollendorf. 1880. P.96.

³³ Acto IV, escena 1. P. 96.

³⁴ Acto IV, escena 3. P. 98.

madre, pero no por ello menos sacrificado para el dandi. La venganza de Gerald consiste en que su padre acepte en legítimo matrimonio a su madre, enmendando con este acto el abandono que sufrió su ésta en el pasado. Con todo, su madre, al conocer las intenciones de su hijo, se niega a tomar por esposo a Lord Illingworth. Éste, por el contrario, a cambio de quedar al cuidado del futuro de su hijo y de poder legarle como heredero todos sus bienes, está dispuesto a hacerlo, a pesar de que tal acto suponga la pérdida de su independencia y de su libertad -esta vez no ya física en sentido literal sino como soltero. Lo primero para él es ahora su hijo, a lo que supedita tanto cualquier error presente o pasado, como su propio bienestar futuro:

Lord Illingworth : (...) I don't admit for a moment that the boy is right in what he says. I don't admit that it is any duty of mine to marry you I deny it entirely. But to get my son back I am ready -yes, I am ready to marry you, Rachel- and to treat you always with the deference and respect due to my wife. I will marry you as soon as you choose. I give you my word of honour.

Mrs. Arbuthnot : You made that promise to me once before and broke it.

Lord Illingworth : I will keep it now. And that will show you that I love my son, at least as much as you love him. For when I marry you, Rachel, there are some ambitions I shall have to surrender. High ambitions, too, if any ambition is high.³⁵

Mrs. Arbuthnot sin embargo no aceptará la proposición de matrimonio. Hacerlo equivaldría la posibilidad de que su hijo deviniera la viva imagen de su padre, esto es, volver a vivir el pasado y ver cómo su único ser querido se convierte en lo que siempre ha despreciado. Catherine tampoco desea que su hijo acepte el salvoconducto que le ofrece De Bray, a pesar de que eso suponga su irremediable condena. “Ne prends rien de lui, n'accepte rien de lui” le grita cuando el marqués le ofrece el papel de su libertad. Tampoco lo aceptará Georges que además lo destruirá, condenándose y asumiendo su muerte como sacrificio y única vía para la liberación de su pecado. Es precisamente al destruir el salvoconducto cuando De Bray adopta una actitud que encontramos exactamente reproducida en otra de las obras de Wilde : el marqués se arrepiente de los sentimientos de los que se ha visto objeto y reniega de su amor paterno en favor de la

³⁵ Acto IV. P. 466.

reclusión en sí mismo. esta actitud la habíamos observado con anterioridad en otro de los personajes mayores de Wilde, Mrs. Erlynne, quien tras haberse esforzado por mantener unido el matrimonio de su hija, rehuye toda emoción maternal volcándose de nuevo en la atención de sí misma. Dicha evolución emocional es observable en las dos obras que nos ocupan. El caso de De Bray es particularmente explícito :

*De Bray.- (seul frappant du pied). Que sais-tu, malheureux, tu me perds et tu ne te sauves pas. Oh, imbécile, insensé que je suis, voilà ma liberté, là à mes pieds, et les grilles et les verrous, qui allaient s'ouvrir, retombent sur moi. Générosité stupide que deux mots ont éveillé, ton fils, ton fils, comme si ces deux mots devaient avoir plus de pouvoir que deux autres, comme si ce n'était pas une combinaison de lettres, un assemblage de sens et pas autre chose. Ton fils (se jetant sur les morceaux de papier), oh ma liberté, ma liberté !.*³⁶

El parlamento de De Bray es de carácter revolucionario. Sus palabras emiten la queja de quien ha sucumbido ante el engaño del lenguaje ; de quien creyó que “ser padre” podría suplir el significado de “sentirse padre”, relativizando con sus furiosos lamentos toda una moral popular anclada en palabras vacías, abstracciones carentes de referentes reales, creadas para mantener un cierto sistema de valores igualmente vacuo y del que jamás había sido presa hasta ahora. La palabra fundada en la ilusión es para las clases populares la única vía de escape a una realidad sobrecogedora que no les deja otra opción. Al creer en el significado, De Bray ha cedido ante su clase. De ahí se explica su vertiginosa evolución emocional, que pasa del altruismo exacerbado por su hijo al repliegue personal propio de los poderosos del melodrama.

Lord Illingworth por su parte desarrolla una reacción de características muy similares a la de De Bray. Tras haber sido rechazado en matrimonio por Mrs. Arbuthnot, ésta le comunica que su hijo se ha decantado³⁷ por un futuro junto a la mujer que ama y junto a su madre antes que por un porvenir de éxito al lado de su padre. Esto

³⁶ Acto IV, escena 9. P. 108.

³⁷ La traducción española de Alfonso y José Sastre ha optado por “convertir” a la hora de traducir “made see”, lo que me parece sumamente acertado teniendo en cuenta la veneración que profesaba Gerald por su padre al principio de la obra.

Capítulo 8

provoca en él la indignación de quien a pesar de haber puesto todo a disposición de alguien, a pesar de haberlo ofrecido y entregado todo cuanto tenía, es rechazado y reacciona con indiferencia :

Lord Illingworth (winces, then rises slowly and goes over the table where his hat and gloves are. Mrs. Arbuthnot is standing close to the table. He picks one of the gloves, and begins putting it on).- There is not much then for me to do here, Rachel ?

Mrs. Arbuthnot : Nothing.

Lord Illingworth : It is goodbye, is it ?

Mrs. Arbuthnot.- For ever, I hope, this time, Lord Illingworth.

*Lord Illingworth.-*How curious ! At this moment you look exactly as you looked the night you left me twenty years ago. You have just the same expression in your mouth. Upon my word, Rachel, no woman ever loved me as you did. Why, you gave yourself to me like a flower, to do anything I liked with. You were the prettiest of playthings, the most fascinating of small romances....*(pulls out watch)* Quarter to two ! Must be strolling back to Hunstanton. Don' suppose I shall see you there again. I'm sorry, I am, really. It's been an amusing experience to have met amongst people of one's rank, and treated quite seriously too, one's mistress and one's-

*Mrs. Arbuthnot snatches up glove and strikes Lord Illingworth across the face with it. Lord Illingworth starts. He is dazed by the insult of his punishment. Then he controls himself and goes to window and looks out at his son. Sighs and leaves the room.*³⁸

Rechazado en su ofrecimiento, el efímero sentimiento paternalista del dandi evoluciona rápidamente hacia la pretendida indiferencia. El gesto del reloj así como la exclamación que le acompaña son altamente significativos en este sentido. También lo son las provocadoras palabras atajadas por la bofetada antes de ser pronunciadas. Lord Illingworth sale de escena de igual manera que entró en la vida de Gerald, en silencio y sin que él lo supiera. Su marcha no es sentida por ninguno de los personajes, ni siquiera por él mismo que tanto pretendía amar a su hijo y al que renuncia en nombre de su orgullo.

³⁸ Acto IV. Pp. 467-468.

8.1.2. *Le Fils Naturel*, de Alexandre Dumas *fils*. Recreaciones arquetípicas.

La trama de *Le Fils Naturel*³⁹ de Dumas *fils*, retoma numerosos elementos presentes ya en la obra de su padre, ejerciendo así de puente para llegar a la comedia de Wilde. La crítica periodística no dejó de señalar los paralelismos entre las dos obras, y así, tres días después del estreno de *A Woman of No Importance*, el *Athenaeum* del 22 de abril de 1893, señalaba la anglización de Wilde de la obra de Dumas *fils*, apuntando el efectismo de algunas escenas, extraídas del francés:

In *A Woman of No Importance*, Mr. Wilde gives an English –or shall we say Hibernian?– treatment of the theme discussed in *Le Fils Naturel*. His serious passages are strong if not particularly novel, and he brings about naturally the point when the son, prepared to strike the man he doesn't know to be his father, extorts from his mother's lips the avowal of her shame. Scenes such as this have impressed before, and do not fail of their effect.

Como la anterior, *Le Fils Naturel* se abre con un prólogo igualmente analéptico que sirve de encauzamiento de los actos que le siguen, permitiendo al espectador conocer los entresijos pasados de la acción que se desarrollará en los cuatro siguientes actos. El espacio del prólogo es, pues, el hogar de Claire Vignot, en el París de 1819. Claire fue seducida por Charles Sternay, joven rico perteneciente a una familia aristócrata, y fruto de esa unión pasada es su hijo Jacques Vignot al que su padre se niega constantemente a reconocer como hijo legítimo debido a razones de desigualdad social entre las dos

³⁹ Comedia en cuatro actos y en prosa representada por primera vez el 16 de enero de 1858 en el Théâtre du Gymnase-Dramatique. Las similitudes entre la dramaturgia de Wilde y de Dumas *fils* ha sido señalada por varios autores en numerosas ocasiones. E.H.Mikhail se centra en la actitud despectiva que ambos autores mantienen hacia la mujer (“Wilde too has a profound contempt for woman”) que contrastaría sin embargo con la constante denuncia de la doble moral para hombres y mujeres a través de sus obras. Por otro lado, Stanley Schwarz observa un parecido sustancial tanto en lo referente a estructuras dramáticas propias de la *pièce-bien-faite* como en lenguaje empleado por los dos autores: “The wit of Dumas *fils* and Wilde is essentially the same, consisting of epigrams, paradox and aphorism (...) Occasionally there is a similarity not only of the manner of expression but also of the subject discussed.. (*The French review*, vol VII, n°1, november 1933, pp.5-25.)

familias. A pesar de todo Claire sigue enamorada de Charles y espera paciente contraer matrimonio con él, hasta el día en que éste le anuncia su marcha hacia América justificada por razones económicas, pero más tarde Claire descubrirá que la verdadera razón de su partida es el futuro matrimonio por interés que Charles tiene pensado realizar. El primer acto de la pieza se sitúa ya en el presente, en casa de la Sra. Sternay en Igonville. Han pasado más de veinte años y Jacques, que ignora las circunstancias que siguieron a su nacimiento y ha tomado por propio el apellido Boisceny, se ha enamorado de una joven de nombre Hermine con la que desea contraer matrimonio. Hermine es sobrina de Charles Sternay, padre de Jacques, pero ninguno de los dos conoce la entidad del otro. Aún así, tanto el tío de Hermine como su tía, marquesa y cabeza de familia, se niegan a que se celebre la unión entre los dos jóvenes y envían a Hermine a un convento donde permanecerá hasta que cumpla su mayoría de edad. El motivo que aducen para tomar su decisión es la ilegitimidad de Jacques, y la paternidad de Sternay, confesada por el notario y padrino del joven Aristide Frossard. Durante el segundo acto, y una vez reconocida la identidad del padre y del hijo, Jacques le exige explicaciones respecto al comportamiento mantenido hacia su madre en el pasado, a lo que Sternay no puede más que dar justificaciones tediosas, siempre fundadas en “la lógica fría del egoísmo social” y el miedo al escándalo público. El tercer acto tiene por espacio la casa de campo del marqués de Orgebac, un año más tarde. El marqués, que desdeña la cobardía mostrada por Charles, ha ayudado a Jacques a que lleve a cabo una carrera política brillante, primero como secretario ministerial y más tarde como diplomático, resolviendo con gran éxito una situación de crisis bélica. Es entonces cuando Sternay, con ambiciones de convertirse en diputado y de acceder a un título nobiliario, empieza a plantearse los beneficios de reconocer a su hijo. El cuarto y último acto se cierra con la negativa de Jacques al reconocimiento tardío de su padre -esto implicaría reducir la existencia de su madre al anonimato, pues habría de vivir con Sternay y su mujer- compensado con su concesión del título de Conde que su padre siempre había deseado. Las últimas frases con que se baja el telón resumen con exactitud lo anterior :

Carlos : os vengáis notablemente Jacobo ; pero si no queréis llamarme vuestro padre, me permitiréis llamaros mi hijo ?

Jacobo (sonriéndose) : Sí, tío mío.⁴⁰

Tanto la trama como los personajes de *Le Fils Naturel* –pieza montada en el Gaiety Theatre por la Comédie Française el 4 de junio de 1879, con Sarah Bernhardt entre los personajes principales- presentan numerosas coincidencias con las otras dos obras estudiadas. La más significativa de todas es la esquematización argumental de las mismas. En los tres casos se trata de hijos nacidos a partir de una unión pasada entre en dos personas de desigual rango social, no reconocidos por el padre, y que, por azares del destino, son reconducidos junto a la figura paterna. Siempre existe una mujer a su lado de la que están enamorados, y en las tres el punto álgido se sitúa en el momento de decantarse por permanecer junto a su madre - humillada en el pasado- o inclinarse hacia el padre, que súbitamente y tras el paso de los años, ha aceptado reconocer a su hijo. Evidentemente, este breve análisis no hace sino reproducir a grandes rasgos las líneas paralelas entre las tres obras. Las diferencias entre ellas son notables. Veamos algunas de ellas.

La principal diferencia que observamos entre *A Woman of No Importance*, *Le Fils de l'Emigré* y *Le Fils Naturel* reside en los dos personajes principales entre los que se debate la acción. Más arriba nos hemos detenido en los paralelismos existentes entre Lord Illingworth-Edouard de Bray y Mrs. Arbuthnot-Catherine, en lo concerniente a su descripción psicológica, a su actitud similar en las dos obras, y su la relación de rivalidad maniquea entre ellos. En *Le Fils Naturel* observamos que dicho antagonismo maniqueo se expresa de diferente modo. Los personajes de Dumas y de Wilde aglutinaban las características positivas y negativas de tal manera que, ya fuera por su papel en la obra, o por la relativización de los valores absolutos a la que se llegaba al cerrar el telón, el espectador no se identificaba especialmente con los personajes considerados tradicionalmente “buenos” -esto es, el par Mrs. Arbuthnot-Gerald-Hester y Catherine-Jules- sino todo lo contrario. El procedimiento subversivo es evidente. Del

⁴⁰ Acto II, escena 4.

maniqueísmo inicial melodramático, en el que el clásico binomio Bien/Mal está claramente diferenciado y asociado a una tipología determinada de personajes, Wilde evoluciona a unos personajes mucho más humanos, tan culpables como inocentes, a los que aplicar la ley moral exigiría una condena sistemática de todos y cada uno de ellos. Esta es la opinión expresada por Christopher Nassaar al decir “the main theme of *A Woman of No Importance* is that, despite apparent differences, human beings are basically alike - that is, totally corrupt (...) that lust, in its hundred different manifestations, is the hallmark of human nature, the one thread that binds human beings together”⁴¹. Las palabras de Lady Hunstanton afirmando cuan gratificante resulta descubrir el carácter monovalente de la naturaleza humana refrendan esta idea : “Well it is very gratifying, dear Archdeacon, it is not, to find that Human Nature is permanently one.- On the whole, the world is the same world, is it not ?”.

Pero Wilde, dando una vuelta de tuerca más a la cuestión, no sólo se contenta con presentar un universo culpable incluso para aquellos que se quieren y se suponen inocentes, sino que los caracteriza de manera árida y poco atractiva para el público, de modo que, aunque presumiblemente inocentes, su falta de riqueza moral -pues la virtud para Wilde es el pecado, dado que “what is termed sin is an essential element of progress”⁴²- es pareja a su empobrecimiento físico -palpablemente material en el caso de Mrs. Arbuthnot, que hace su entrada en la terraza ataviada en “ a cloak with a lace veil over her head”- en la percepción del espectador. Así lo hacía constar un artículo anónimo en el *Saturday Review* a las pocas semanas del estreno. El autor, tras pasar revista a los personajes “oscuros” de la trama, Lord Illingworth y Mrs. Allonby, a los que considera “absolutely Mr. Wilde himself”, se detiene en sus opuestos dramáticos a los que considera “aburridos” y “mojigatos”:

Truth to tell, Gerald Arbuthnot is far from interesting, and Hester Worsley is like him, something of a bore and a prig. Indeed, Mr. Wilde does not shine as a depicitor of candour and innocence. His enthusiasms are flat and his moralizing tedious. Gerald’s interest in

⁴¹ Christopher Nassaar. *Op. Cit.* Pp.110-111.

⁴² *CAA*. Part One. 835.

his patron appears to be prompted by his hope of advancement, and the whole force of the strong, if not very novel, situation at the end of the third act is completely destroyed by the fact that his bold intervention, when his sweetheart has been insulted by Illingworth, follows on his mealy-mouthed comment on his mother's story.⁴³

El poeta y dramaturgo irlandés W.B.Yeats sostiene un argumento similar. No sólo afirma que son precisamente aquellos personajes que más se alejan de la convención social los que se presentan como “más reales” al espectador, sino que compara el placer que siente el público al ver aparecer en escena los personajes considerados socialmente inmorales con la atracción e identificación que ejercía el villano del melodrama sobre sus audiencias :

The witty or grotesque persons who flit about the hero and heroine, Lord Illingworth, Mrs. Allonby, Canon Daubeny, Lady Stutfield, and Mr. Kelvil, all, in fact who can be characterised by a sentence or a paragraph, are real men and women ; and the most immoral among them have enough of the morality of self-control and self-possession to be pleasant and inspiring memories. There is something of heroism in being always master enough of oneself to be witty ; and therefore the public of to-day feels with Lord Illingworth and Mrs. Allonby much as the public of yesterday felt, in a certain sense, with the traditional villain of melodrama who never laid aside his cigarette and his sardonic smile. The traditional villain had self-control and intellect ; and to have these things is to have wisdom, whether you obey it or not (...) The reason is that the tragic and emotional people, the people who are important to the story, Mrs. Arbuthnot, Gerald Arbuthnot, and Hester Worsley, are conventions of the stage. They win our hearts with no visible virtue, and though intended to be charming and good and natural, are really either heady and undistinguished, or morbid with what Mr. Stevenson has called ‘the impure passion of remorse’. The truth is , that whenever Mr. Wilde gets beyond those inspirations of an excellent talker which served him so well in *The Decay of Lying* and in the best parts of *Dorian Grey* [sic], he falls back upon the popular conventions, the specters and shadows of the stage.⁴⁴

⁴³ Unsigned Review, *Saturday review*, 6 mayo 1893.

⁴⁴ W.B.Yeats. *Bookman*, March 1895. Vol. VI, VII. P.182.

Sin duda la reacción del público que describe Yeats es la misma que acompaña ese otro género del que derivan las comedias wildeanas que es el melodrama. Frente a los personajes considerados necesarios por formar parte de convencionalismos escénicos - fácilmente reconocidos por el público ; símbolos de la moral dominante que ha de triunfar con la bajada del telón, etc.- Wilde presenta personajes no-convencionales que se revitalizan en contraposición con los anteriores.

Una espectadora de excepción durante el estreno, la condesa Henrietta Consuela de Puliga, bajo su pseudónimo literario *Brada*, invierte los dos testimonios anteriores al constatar con sorpresa como la mujer que había “pecado” era caracterizada con indudable atractivo, contrastando con el arquetipo convencional de mujer mancillada, que defiende la escritora:

On a joué récemment à Londres, avec un immense succès, deux pièces à sujets équivoques. L'une⁴⁵, *A Woman of No Importance*, nous montre la victime honnête et malheureuse d'une séduction. Le séducteur, bien entendu, est un lord ; il se trouve en présence de sa victime et du fils qu'il ne connaît pas. Rien de nouveau dans cette situation ; mais ce qui l'est, c'est que la femme séduite puisse paraître très intéressante et avoir sans réserve toutes les sympathies. Lorsqu'elle raconte à son fils, comme celle d'un tiers, sa propre histoire, - 'il lui avait promis le mariage, etc'- le fils trouve, le vrai mot de la situation en répondant : 'elle ne pouvait pas être tout à fait une *nice girl*'. Cette expression *nice*, qui en anglais veut dire à la fois bon et dans le sens moral délicat, est absolument à sa place ; et moi je suis de l'avis du fils, car la personne séduite n'était, dans le cas représenté, ni pauvre, ni abandonnée ; elle a beau porter une robe noire en signe de désolation, son très villain séducteur le rappelle cependant au sentiment vrai de la réalité lorsqu'il se permet de lui dire qu'après tout elle a été sa maîtresse ; elle le gifle alors avec un entrain qui aurait été plus à propos lorsqu'il l'offensait moins platoniquement.⁴⁶

⁴⁵ La otra obra a la que se refiere es la obra maestra de Arthur Wing Pinero, *The Second Mrs. Tanqueray*.

⁴⁶ Brada, *pseud.* (i.e. Countess Henrietta Consuela de Puliga). *Notes sur Londres. Préface de Augustin Filon*. Paris. Calmann-Lévy. 1895. Pp. 218-219.

En cualquier caso, bien de acuerdo con Yeats o con Brada, el público entiende que la caracterización es contraria a la convención, derivando en una suerte de extrañamiento. En este sentido, la presencia los convencionalismos es más necesaria para Wilde para poder desarrollar su propia dramaturgia y tratamiento personal de obras anteriores que por requisitos ajenos a lo teatral. Esta doble tensión creativa, que alterna por un lado entre la demanda del público y por otro, la originalidad subversiva del autor, es asumida por Wilde : “People love a wicked aristocrat who seduces a virtuous maiden, and they love a virtuous maiden for being seduced by a wicked aristocrat. I have given them what they like, so that they may learn to appreciate what I like to give them.”⁴⁷ La cita de Wilde confirma lo avanzado anteriormente al definir el teatro de *boulevard* como un género en el que los espectadores esperan reconocer una tipología determinada de personajes y de tramas, encarnados en actores bien conocidos y de gran éxito entre el público⁴⁸. Como afirma Michel Corvin, “ce public vient au théâtre reconnaître ses favoris plus que découvrir du nouveau, volontiers confondu avec le difficile et l’ennuyeux”, concluyendo por ende que en el teatro de *boulevard* el público “est le maître du jeu”⁴⁹. Además hemos de precisar, entroncando de nuevo con la crítica de Yeats, que los personajes amorales que caracterizan las comedias wildeanas surgen, tal y como veremos en el capítulo dedicado exclusivamente al dandi wildeano, no tanto directamente de la inventiva de Wilde cuanto de una larga tradición melodramática presente en el teatro de *boulevard* francés.

Comprobamos a través de estas citas críticas que el público tiende a decantarse paradójicamente por aquellos personajes que conforman los aspectos considerados nocivos por el *establishment*. Volviendo con el origen de nuestra exposición, *Le Fils Naturel* presenta personajes de vicios y virtudes mucho más definidas que *A Woman of No Importance* y *Le Fils de l’Emigré*. El caso más ilustrativo de esto refiere a los

⁴⁷ Hesketh Pearson. *Beerbohm Tree. His life and Laughter*. New York, Harper, 1956. P.67. Citado por Kerry Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s. Op. Cit.* P. 58.

⁴⁸ En el volumen octavo de *Théâtre Complet*, en el que se incluyen las notas y prefacios a cada una de sus obras, Dumas *fils* dice, en relación a *Le Fils Naturel*. “les artistes qui ont joué dans cette pièce sont, pour la plupart, d’anciennes connaissances de mes lecteurs, dont je les ai déjà entretenus : Dupuis, mesdames Rose Chéri, Delaporte, Mélanie, Marquet”. Vol. VIII. P. 169.

⁴⁹ Michel Corvin. *Le Théâtre de Boulevard. Op. Cit.* p. 5.

personajes principales de la trama, Charles Sternay y Claire Vignot, ambos representantes maniqueos de la moral que preconiza la sublimación de las virtudes domésticas de la mujer y de la madre, frente a la crueldad y orgullo del aristócrata. En el caso de Charles como en el de Claire, ambos encajan perfectamente en los arquetipos dramáticos que representan y en este sentido podemos afirmar que *A Woman of no Importance* es la comedia más melodramática de Wilde, la que más se asienta en las convenciones características del género en su vertiente más clásica, al mismo tiempo que la que más subvierte los postulados que pretende afianzar. Así pues, Charles constituye la amenaza física de la virtud femenina. Aunque puramente funcional - vendría a representar lo que Thomasseau describe como “grand seigneur méchant homme”⁵⁰, caracterizado por una apariencia de “grandeur” y “honnêteté” que no se corresponden con su carácter despiadado y egoísta- su personaje da muestras de una variedad de matices y de registros que desequilibran una imagen homogénea de su actitud, de modo que si por un lado es ciertamente asimilable a los “malvados” Edouard de Bray y Lord Illingworth, por otro, sus actos le alejan por completo de ellos. Charles concuerda con el arquetipo al que aludía Thomasseau en la medida en que sus actos producen en el resto de los personajes a él vinculados consecuencias similares. Esto es, su negativa a reconocer a su hijo, su partida intempestiva, etc. hacen que la acción se construya y se articule la obra. Ejerce de padre malvado, que no ama ni a su mujer ni a su hijo y tan sólo al final de la obra se entrega al amor, aunque por conveniencia. Con todo, es incapaz de erguirse en calidad de dandi tan sólo por estos actos, ya que el peso recae en los personajes que hace sufrir más que en sí mismo. Charles nunca asume sus actos, es incapaz de reconocer como lo hace de Bray o Illingworth una filosofía egoísta de vida, un convencimiento y fe absoluto en su maldad como justificación de su propio bien individual. Charles actúa mal porque es incapaz de afrontarse a su familia y de asumir sus daños. Sólo cuando el interés le aprieta y obtiene el visto bueno de su familia, asume la paternidad del hijo. Charles es cobarde, algo muy distinto a los otros dandis; cobarde frente a su familia, a su mujer y a su hijo. Además, sus estrategias de seducción distan mucho de las del dandi por antonomasia. Charles no es astuto como de

⁵⁰ J.M. Thomasseau. *Op. Cit.* P.33.

Bray, que se infiltra en la habitación de quien le proporciona cobijo y le salva la vida, y utiliza sus trucos para acostarse con la mujer de su benefactor, haciendo prueba de una carencia absoluta de escrúpulos. Tampoco es como Lord Illingworth, que osa justificar porqué no reconoció a su hijo y está dispuesto a enmendar su error por él. Charles nos recuerda más al *Don Juan* de Byron, que vaga de un lugar a otro, marioneta del destino, llevado por los elementos, y que parece seducir por casualidad. De hecho fue por casualidad que Charles entró en contacto con la que sería la madre de su hijo. Nada es buscado, ninguno tiene voluntad sobre sus actos, estos ocurren por efecto del azar. Su similitud con los otros dandis está más motivada por las reacciones que causa en los personajes que sufren su entorno -madre e hijo- que por sus propias acciones, es decir, por el grado de voluntad que demuestra en ellas. En ese vaivén de personalidades, el personaje presenta similitudes con Lord Illingworth, aunque nunca consigue arrastrar la simpatía del público como éste último. Al contrario, es objeto de mayor desprecio, pero no tanto por haber abandonado a su mujer sino por su incapacidad para asumir sus actos.

Por su parte, Claire -y en menor medida Catherine- vendría a encarnar lo que Thomasseau denomina “l’innocence persécutée”, esto es, el arquetipo dramático cuya función esencial es “faire face à des situations terribles qui suscitent un pathétique d’attendrissement”⁵¹. Dicha función suele estar desempeñada por mujeres o niños. En el caso de las primeras, “l’héroïne de mélodrame est épouse mais surtout mère que l’on sépare de ses enfants. Belles, bonnes, sensibles, avec une inépuisable aptitude à souffrir et à pleurer, elles subissent une double mission, filiale et maritale, et les conséquences d’actes irréparables : malédictions paternelles, viols, mariages secrets...”⁵². Como en el caso de Mrs. Arbuthnot y de Catherine, el hijo de Claire es igualmente fruto de una unión pasada y de un amor no correspondido por parte del padre, y también, como en las mujeres de Wilde y de Dumas, su función aparece como puramente pasiva frente al rol activo del aristócrata en el proceso de seducción y desviación de la mujer. El largo

⁵¹ *Ibid.* P.35.

⁵² *Ibid.*

parlamento de Aristide narrando los orígenes de la relación sentimental de la pareja denota dicha pasividad y la exención de culpa de la mujer :

Aristides : (...) Un joven viene a pasar tres meses de verano en el castillo de su madre, porque no tiene dinero para estar en París. Al cabo de un mes de una existencia puramente material el amor atraviesa por su cabeza ; el castillo está a quince leguas de la ciudad ; no hay mujeres jóvenes a quienes hacer la corte, sino dueñas respetables con antiparras y jugando al whist en un salón. Convengo en que esto no es nada alegre, pero no era por culpa tuya. Un día el joven necesita varias cosas para ir a la pesca, y para ir a la boardilla donde se encuentran pasa por el cuarto que contiene la ropa blanca, donde ve a una joven cosiendo al lado de una ventana. Lo que es el destino ! eras joven, eras bonita, no tenías nada que te vigilase, y trabajabas para vivir ; la señora Sternay había pedido una costurera en la ciudad vecina y te habían mandado a ti : treinta cuartos por día, casa y manutención por un mes, era una cosa inesperada, que se debía tomar al instante, y luego la casa era respetable ! Sternay te vio ; era joven, elegante, de talento, además la seducción, la elocuencia que da la vida del campo a un hombre e veinte y siete años y la ocasión que se le presentaba ! Le amaste, y venció : no eres la primera, hay muchas así ; tienes un niño, vives como la mujer más honrada ; no le cuestas nada, eres una buena madre ; es necesario que tu hijo tenga un porvenir, sobre todo que tenga el nombre de su padre. Yo soy su padrino, no he podido hacer más que darle un nombre de pila ; pero Sternay debe darle el nombre de familia.⁵³

A pesar de que el sentimiento de culpa rige el comportamiento de Claire, la *tirade* de Aristide precisa que en todo caso, su “error” fue siempre fruto del destino. Dumas *fils* reescribe la obra de su padre al imitar el patrón clave que daba pie a la infidelidad - voluntaria o no- de Catherine con Edouard de Bray. Como ocurría en *Le Fils de l'Émigré*, De Bray también tuvo que adentrarse en la habitación donde dormía Catherine para llevar a cabo el acto que la condenaría por el resto de sus días. Charles por su parte consuma su seducción con la vista, nada más ver casualmente por la ventana a Claire durante su trayecto hacia “la boardilla”. En ambos casos el honor de la mujer queda a salvo por la objetivización de su condición. Reducida a un objeto del

⁵³ Prólogo, escena 9. En A. Dumas *hijo, El Hijo Natural*. Comedia en cuatro actos y un prólogo por A.Dumas hijo, traducida por D^a. Emilia Serrano de Wilson. Paris. Administración de la Caprichosa. 1858.

capricho visual del aristócrata, un objeto de la violación silenciosa de De Bray, la mujer no puede ser acusada por la moral dominante de infidelidad hacia su marido. “Le amaste y venció”. Aristide acierta describiendo su relación en términos de contienda bélica que culmina con la victoria del aristócrata. Su triunfo remite a la carencia de sentimientos de éste hacia Claire que contrasta con la absoluta dependencia de la costurera. En efecto, la esencia del personaje se reduce a su devoción, durante el prólogo, hacia Charles, y durante el resto de la obra, hacia su hijo. Claire no existe para sí sin la presencia de Charles y de Jacques. Su perfil psicológico es puramente periférico y supeditado a los actos de los otros dos, de modo que sus acciones jamás alteran el curso de la acción. Ejemplo de esto último es la negativa a forzar su matrimonio con Charles. Consciente del determinismo social y de las limitaciones que su clase le impone, se resigna a amarle en silencio, lo que prueba su amor verdadero :

Clara : (...) cuando una pobre muchacha como yo ha cometido una falta con un hombre superior a ella, y con el cual se casa, no dicen : he tenido confianza en él ; sino dicen : ha sido muy diestra. Yo no soy sagaz, y no deseo que lo digan.⁵⁴

Aristide insiste en que Claire debe casarse con el padre de su hijo, ante el riesgo de que éste opte por abandonarla. Sin embargo la costurera, antes que el escándalo prefiere seguir confiando abnegada en la persona que ama :

Clara : te doy las gracias ; pero me parece que lo mejor que puedo hacer es fiarme en la delicadez y el amor de Carlos (...) qué ganaría con ser exigente e irritando a su madre contra mí ? Nada (...) No me hagas desconfiada ; déjame ; creeré en el bien y en la bondad de Dios.⁵⁵

El amor de Claire hacia Charles es verdadero, y en cierto modo no llega a desprenderse de él completamente a lo largo de toda la obra. Así, veinte años después de lo ocurrido, al serle revelada a su hijo la auténtica identidad de su padre y querer obtener explicaciones de lo ocurrido en el pasado, renuncia a posicionarlo en contra de él.

⁵⁴ Prólogo, escena 9. P. 25.

⁵⁵ *Ibid.*

Capítulo 8

Ilustrando su bondad natural y su experiencia como madre que desea el bien para su hijo, aboga siempre por la conciliación entre ambos con el fin de evitar cualquier tipo de enfrentamiento :

Clara : Qué le vas a decir

Jacobo : según lo que tú me digas

Clara : No olvides que es tu padre

Jacobo : del mismo modo que él no ha olvidado que yo era su hijo

Clara : tal vez aparece más culpable de lo que lo es

Jacobo : le disculpas ya ?

Clara : es mi deber

Jacobo : Cuando ese hombre te abandonó sin tener motivos para ello ¿no es verdad que él no podía reprocharte nada ?

Clara : nada, lo juro delante de Dios ; pero piensa en lo que vas a hacer

Jacobo : voy a hacer lo más sencillo del mundo : quiero saber qué motivos tiene un padre para abandonar a su hijo : voy a preguntárselo a él mismo ; si el motivo es suficiente lo comprenderé

Clara : y si rehúsa el comunicarte ese motivo ?

Jacobo : y por qué ?

Clara : porque puede negar que es tu padre ; porque no hay nada que lo pruebe

Jacobo : delante de la ley ; pero y delante de nosotros ?

Clara : y qué adelantas con esa explicación ?

Jacobo : conocer la verdad

Clara : voy a decírtela. Mi sólo error ha sido el no habértela dicho antes. Creía poder conservarte en esa ignorancia toda la vida, por lo menos hasta mi muerte. Te he retirado de todas las carreras en las cuales se necesitaba declarar tu posición. Conozco que no debía haberlo hecho. Hoy, en presencia de tu amor por la señorita de Sternay, esta revelación es una desgracia irreparable, porque a causa de ella tu matrimonio está roto y ves desvanecida tu esperanza. Tal vez no sea así, porque yo soy digna de ti, y siempre he sido una buena madre ; tú por tu parte, eres un hombre honrado, y eres digno de ella ; de la explicación con el señor Sternay, con tu padre, depende todo. Ahora que ya no soy una joven, que las pasiones son menos vivas, comprendo mejor lo que antes no comprendía. En esa entrevista sé conciliador, amable ; cuando el Señor de Sternay vea lo que es su hijo, estará orgulloso ; él sólo puede reparar, moralmente al menos, la desgracia que te abrumba, puesto que él es el tutor de Herminia ; porque, al fin, casándote con ella serás feliz.

Pues bien, apela a sus buenos sentimientos ; te escuchará y te llamará su hijo en el fondo de su corazón, si bien no lo hará en público ; de manera que haciéndote excluido de su familia, por su matrimonio, entrarás en ella por el tuyo. Di, no es el mejor consejo que puedo darte ? no es lo que debes hacer en estas circunstancias ?⁵⁶

Claire asume las convenciones propias del personaje femenino del melodrama. Como afirma Thomasseau, “la caractéristique essentielle de tous les héros de mélodrames est d’être purs et sans tache, et d’opposer à la noirceur des desseins du traître une vertu sans faille”⁵⁷. Su personalidad podría resumirse en términos de humildad, belleza, bondad, inocencia y lo más importante, sacrificio personal por sus seres queridos. Su aptitud para inmolarse llega hasta tal punto que, más tarde, al saber que su existencia supone un obstáculo para el matrimonio de su hijo con Hermine, ofrece vivir lejos de Jacques, retirada de la ciudad, abandonando incluso el país, anulándose completamente pues es consciente de que su sola presencia ejerce de recordatorio de la ilegitimidad de su hijo. La existencia de Claire se resume en la felicidad de su hijo y en su absoluta devoción hacia él :

Clara : (...) Porque tú eres mi todo, Jacobo ; yo no tengo padre, ni marido. Tú eres mi pasado, mi presente, mi porvenir. Eres la sola razón que tengo para estar en el mundo : si tu murieras, moriría.⁵⁸

La vida de la madre se justifica por la vida del hijo. Esto ha sido constatado en las tres obras. De hecho, habíamos observado la presencia de un parlamento similar al anterior en Mrs. Arbuthnot afirmado que Gerald “era incapaz de separar su futuro del pasado de su madre”. Sin embargo, a pesar de las numerosas semblanzas discursivas patentes entre los dos personajes, existe una diferencia notable entre Claire y sus contrapartidas femeninas en *Le Fils de L’Émigré* y *A Woman of no Importance* : la devoción que demuestran Mrs. Arbuthnot y Catherine hacia Gerald y Georges es

⁵⁶ Acto II, escena 3. P. 78.

⁵⁷ J.M.Thomasseau. *Op. Cit.* P. 36,

⁵⁸ Acto IV, escena 4.

siempre síntoma de posesión exacerbada, negativa para el futuro de sus hijos. Estos les pertenecen tanto como el indeleble error que cometieron en el pasado hasta el punto de que, no queriendo olvidar lo ocurrido, su hijo representa la perpetuación de su “fallo” en el tiempo. Por ello consideran a sus hijos como extensiones de sí mismas de las que son incapaces de desprenderse. Por el contrario Claire está siempre dispuesta a anularse del futuro de su hijo pues sabe que el recuerdo del pasado del que es sinónima su presencia perjudicaría su futuro. Claire asume que el porvenir de Jacques no le pertenece a menos que él así lo desee, mientras que Catherine y Mrs. Arbuthnot supeditan los deseos de sus hijos a los suyos propios. Así vemos como en la obra de Wilde Mrs. Arbuthnot trata de disuadir a Gerald de sus pretensiones al lado de Lord Illingworth. Dumas lleva hasta sus últimas consecuencias la nociva posesión materna al mostrar la imagen de una madre que prefiere ver la muerte de su hijo antes que aceptar la salvación de éste ofertada por quien le deshonró en el pasado. Una percepción ética errónea de esto podría considerar la muerte de Georges y el renuncio a un futuro de éxitos de Gerald como pruebas indiscutibles del sentido del deber y de la virtud a seguir. Precisamente se trata de esta suerte de fanatismo moral el que los autores ponen en entredicho y que el público, aun reconociendo su indudable compromiso con los valores establecidos como positivos e imperantes, no se reconocen, dado que perciben el cisma existente entre la abstracción de ciertos ideales éticos y su desmesurada aplicación en la vida de los hombres. Por esto los personajes considerados esquemáticamente “positivos”, recuperando el binomio maniqueo del melodrama, constituyen en realidad aquellos que más son objeto de subversión a partir de la interpretación popular de los mismos. Así se entiende que los personajes maternos en Dumas y Wilde exijan el sacrificio de sus hijos para evitar el suyo propio, y poder seguir complaciéndose el resto de sus vidas en ese dolor ficticio - ficticio pues resulta sintomáticamente más parecido al rencor y al orgullo, incluso al regodeo morboso en el pasado. En cuanto a la figura del hijo, éste no representa sino el campo de batalla entre la madre y el padre, atribuyéndole constantemente decisiones tomadas por los demás, con excepción de *Le Fils Naturel*, en que los sentimientos maternos son más verdaderos. Es en este drama donde mejor se percibe la objetivización de Jacques como contraste con la absoluta devoción de Claire, al

producirse una subasta -en su sentido literal- de su paternidad entre Charles y el marqués de Orgebac. Esta escena, a mitad camino entre la comedia y el drama, culmina con las palabras del notario “no hay nadie que mejore la postura ? ; adjudicado el niño al marqués”⁵⁹. Precisamente el personaje de Jacques es el más subversivo de la obra pues, tal y como ocurría en las obras de Augier *Le Fils de Giboyer* (1862) y *Les Fourchambault* (1878), el dramaturgo invierte el planteamiento romántico que asociaba el hijo de orígenes desconocidos con el aislamiento y negación del orden social establecido, presentando unos jóvenes de brillante éxito en materia económica y social, que se integran en el sistema y que terminan por supeditarlos a su voluntad.

8.1.3. Relaciones filiales en *Le Fils de Giboyer*, de Emile Augier.

Así, la victoria moral del hijo natural sobre el padre es el *leitmotiv* que servirá de unidad de significado del estudio de las dos últimas obras, *Le Fils de Giboyer* y *Les Fourchambault*, que conforman este capítulo. En la primera de ellas, que por su simplicidad recorreremos con mayor brevedad deteniéndonos preferentemente en la segunda -de mayor elaboración-, Augier se limitará a presentar la problemática del hijo natural ciñéndose al patrón clásico estudiado hasta el momento, desarrollando todas sus implicaciones en la siguiente pieza. *Le Fils de Giboyer* presenta por lo tanto una trama mucho más neutral y convencional que su sucesora. El autor, más preocupado por describir un conflicto político entre liberales y conservadores⁶⁰, esboza unos personajes carentes de mayor profundidad psicológica y relevancia escénica que aquella que les

⁵⁹ Acto III, escena 10.

⁶⁰ F. Sarcey destaca el interés de la obra precisamente en la habilidad demostrada por el dramaturgo para encarnar toda una serie de idearios políticos en diversos personajes. Dice : “Emile Augier a mis sur la scène notre état politique et social, comme autrefois Beaumarchais ; il a rassemblé nos idées, nos croyances, nos passions, sous des formes vivantes, qu’il a jetées dans un drame plein de mouvement et de vie” (*Quarante Ans de Théâtre. Op. Cit.* Vol. V. P. 35). A pesar de la opinión de Sarcey, creemos que la obra subordina excesivamente los personajes a sus roles políticos, por lo que el interés para este estudio es de menor grado.

otorga la acción, aspectos todos estos que concretará y profundizará en *Les Fourchambault*.

Si dejamos de lado la trama política que acompaña y contextualiza a los personajes, de escaso interés para nuestro trabajo, *Le Fils de Giboyer* se resume a la puesta en escena a un adinerado aristócrata, el marqués de Auberive, cuyo único interés aparte del partido político conservador que lidera consiste en tratar de hallar un sucesor a quien legar su fortuna. El elegido es un primo lejano suyo, el conde Hugues de Outreville. La única condición para su nombramiento es que acepte por esposa a Fernande, hija de M. Maréchal y pupila suya por quien siente un cariño y devoción paternal⁶¹. Ambas partes aceptan el matrimonio, el conde interesado realmente en la fortuna que se le avecina y Fernande resignándose tristemente a su destino como mujer. El corazón de esta última tiende en verdad hacia un joven secretario de su padre, Maximilien -obsérvese la identidad de funciones que desempeñan los hijos ilegítimos en Wilde, Dumas, y Augier-. Maximilien es realmente el hijo secreto de Giboyer, padre sacrificado por su hijo que durante años ha aceptado prostituir su pluma en beneficio de éste último. Maximilien comparte tácitamente el amor por Fernande, pero su compromiso con el conde y la distancia social mediante entre ambos retiene la confesión de sus sentimientos. Finalmente, gracias a las intrigas de cierta baronesa amiga del marqués que desea retener al conde consigo, el compromiso entre el conde y Fernande se rompe favoreciendo, tras convencer al padre de Fernande, la unión de la pareja.

Como acabamos de ver, el resumen del argumento no presenta mayor similitud con *A Woman of No Importance* que la presencia del hijo natural. Con todo, Maximilien es protagonista de varias escenas de notable parecido con la pieza de Wilde, en las que podría haberse inspirado para su confección. La primera de ellas es el conflicto entre el

⁶¹ Y sobre la cual planea la posibilidad de ser realmente hija suya, nacida de una aventura con la primera madame Maréchal. Así lo afirma la baronesa en el primer acto, basándose en el excesivo interés del marqués por la familia Maréchal : “le bruit court que vous n’avez pas été insensible jadis aux charmes de la première madame Maréchal”. Acto I, escena 2. p. 20. In *Théâtre Complet de Emile Augier*. Paris. Calmann-Lévy. 1890. Vol. 5.

padre y el hijo, todavía desconocedor de la identidad del primero. La figura de Mrs. Arbuthnot tiene por precedente, en su versión masculina, a Giboyer. A pesar de haber concebido a su hijo en circunstancias diferentes exentas de juicios morales, Giboyer se ha entregado y sacrificado por él con el fin de poder darle una educación completa. Llegado el momento de completar su formación académica en América, y cumplir así los deseos de su padre, Maximilien se niega rotundamente a abandonar París, desencadenándose el conflicto :

Maximilien : Tu veux m'expédier aux Indes ?

Giboyer : Pas tout à fait ; en Amérique.

Maximilien : Pour quoi faire ?

Giboyer : Tiens, parbleu ! pour y étudier la démocratie.

Maximilien : Merci ! C'est trop loin.

Giboyer : C'est plus loin que Viroflay ; mais tu adorais les voyages.

Maximilien : Il paraît que je ne les aime plus.

Giboyer : Ah !...qu'aimes-tu donc ?

Maximilien...Mais que n'y vas-tu toi même en Amérique, pour te guérir une bonne fois de tes chimères ?

Giboyer : Mes chimères ?...Ne sont-elles plus les tiennes ? Voilà du nouveau ! Qu'est-ce qu'il y a là-dessous ? (...) Ah ! Peut-on savoir de que tu crois ?

Maximilien : Je crois que la seule base solide dans l'ordre politique comme dans l'ordre moral, c'est la foi, là !

Giboyer : Tu es légitimiste à présent ?

Maximilien : On n'est pas légitimiste pour ça.

Giboyer : Ne jouons pas sur les mots. Je ne connais qu'une façon d'introduire la foi dans le domaine de la politique, c'est de professer que tout pouvoir vient de Dieu, et par conséquent ne doit compter qu'à Dieu. C'est une opinion considérable. Je ne dis pas le contraire ; mais, quand on la professe, à quelque parti qu'on croie appartenir, on est légitimiste.⁶²

Si abstraemos los personajes de los argumentos y disensiones políticas que revisten sus argumentos, descubrimos un conflicto que, bajo la apariencia de un choque ideológico, trasluce posturas encontradas en la manera de sentir y en las motivaciones sentimentales

⁶² Acto III, escena 16. Pp. 123-124.

que guían sus actos, similar al conflicto entre madre e hijo puesto en escena por Wilde. Las acuñaciones políticas de “legitimista” o “demócrata” solapan en verdad diferentes percepciones del amor y del deber filial para con la autoridad paterna. El sentimiento democrático del padre está impregnado de la racionalidad que se asocia a su ideario político y por ende, a la madurez paterna, más sosegada en sus pasiones amorosas. Por otro lado, el legitimismo, definido como explica Giboyer esencialmente por la fe y la creencia ciega en ciertos ideales que se quieren divinos -esto es desafiantes al juicio razonado-, se aproxima más al apasionamiento juvenil propio de Maximilien, al desafío de la norma adulta. Así, Augier contrapone dos modos de sentir asimilándolos a dos idearios políticos. Evidentemente, si despojamos a Giboyer y a Maximilien de sus militancias partidistas, encontramos un simple conflicto de pareceres entre padre e hijo parecido a aquél que describía Wilde en *A Woman of No Importance*. Como en esta obra, Augier recurre a la influencia de terceras partes para desorientar al hijo de la órbita paterna. Giboyer no tarda en descubrir el influjo femenino en el cambio radical del pensamiento político de su hijo :

Giboyer : Ma vie se déroberait sous moi pour la seconde fois ? (*Allant à Maximilien*). Qui t’a volé à moi, cruel enfant ? Par où m’échappes-tu ? Qui t’a perverti ? Il y a une femme là-dessous ! Les femmes seules font de ces conversions-là ! Tu n’es pas légitimiste, tu es amoureux !⁶³

Wilde, como ya hemos estudiado en comparación con el personaje de Alexandre Dumas, el marqués Edouard de Bray, recurría a los cantos de sirena de Lord Illingworth para cautivar a la figura del hijo y desobedecer a los mandatos de su madre. En ambos casos se trata de opiniones enfrentadas y aparentemente las motivaciones pueden resultar diferentes : Augier presenta personajes que disfrazan sus sentimientos bajo escudos políticos, pues realmente Maximilien no desea partir hacia América debido a su amor por Fernande. En Wilde la temática amorosa, dado que se trata de dos personajes

⁶³ Acto III, escena 16. P. 125.

del mismo sexo, está sutilmente sugerida pero nunca es explícita⁶⁴. El autor la solapa proponiendo un desarrollado sentido de la ambición y el deseo juvenil de labrarse un provenir de éxito.

El amor de Giboyer por el ideal político que intenta inculcar a su hijo -en una ocasión llega a exclamar “ce n’est pas une opinion que je défends, c’est ma vie !”- le lleva a aceptar los insultos de éste por haber aceptado un oficio indigno, suplicándole su perdón y la rehabilitación de su ideal a través de su persona :

Maximilien : Ah ! tu fais ce métier-là ? C’était avant ton héritage sans doute ?

Giboyer : Méprise-moi, marche sur moi, je ne compte plus ; mais rends-moi la droiture de ton esprit, qui est le fondement de mon édifice, ma réhabilitation à mes propres yeux, ma résurrection ! J’ai déshonoré en ma personne un soldat de la vérité, je ne suis plus digne de la servir ; mais je lui dois un remplaçant, et je me suis promis que ce serait toi. Ne déserte pas, mon cher enfant !

Maximilien : Ta vérité n’est plus la mienne ! Celle que je reconnais et que je veux servir, c’est celle qui t’a dicté ton discours. Ce qui m’étonne, c’est qu’elle ne t’ait pas désabusé toi-même de tes utopies. ⁶⁵

Giboyer, por el bien de Maximilien, vendió su pluma y por ende, su honor como hombre y su vida al servicio de la democracia. Su pecado fue su amor por su hijo. Entiende por tanto que es tarea de Maximilien enmendar el pecado político cometido : “ je lui dois un remplaçant, et je me suis promis que ce serait toi”. Este mismo sentido de la transmisión de la responsabilidades personales de padres a hijos lo encontramos en el radical entendimiento de la culpa que comparten Hester y Mrs. Arbuthnot en la obra de Wilde. La puritana recién llegada expone las dogmáticas imposiciones que rigen la expiación de los pecados humanos. Tanto el hombre como la mujer debe ser castigados, sin excepción de género. También los hijos, si los hubiere, serían portadores de la falta cometida por sus padres :

⁶⁴ En este sentido, cf. Patricia Flanagan. *Oscar Wilde : Eros and Aesthetics*. London. St. Martin’s Press. 1991.

⁶⁵ Acto III, escena 16. P. 126.

Capítulo 8

Hester : And the man should be punished in the same way ?

Mrs. Arbuthnot : In the same way. And the children, if there are children, in the same way also ?

Hester : Yes, it is right that the sins of the parents should be visited on the children. It is a just law. It is God's law.⁶⁶

El hijo ha de redimir el error de la madre. De hecho esta es la razón por la que reclama insistentemente que su hijo permanezca a su lado, impidiendo con ello su realización personal al lado de Lord Illingworth. Pero ninguno de los dos hijos está dispuesto a sacrificar sus vidas por sus padres. Giboyer, que ya no reconoce a su hijo en sus palabras, descubre una motivación más grande que el amor por la libertad en sus deseos : una mujer. Maximilien ya no se rige a partir de la razón política -que es la de su padre, símbolo de la democracia- sino a partir de la razón sentimental. Giboyer, “soldat de la vérité” como lo califica Sarcey de acuerdo con sus propias palabras, desaprueba su opción política. La ingratitud de Maximilien una vez descubierto el verdadero móvil de su nueva orientación política, llega hasta el punto de acusar a su padre de intentar trasladar y superar a través de él sus frustraciones personales, y a recriminarle el trabajo que ha aceptado como escritor al servicio de la doctrina realista que critica en su hijo. Este ataque conlleva a la confesión por parte de Giboyer de su sacrificio por quien en realidad es su hijo :

Giboyer : Il y a ici une autre femme que madame Maréchal.

Maximilien : Tu es fou ! Il n'y a ici qu'une héritière.

Giboyer : Ah ! Tout s'explique !

Maximilien (indigné) : Si j'étais tenté de l'aimer, je me mépriserais, car je ne veux rien vendre de moi, ni mon cour...ni ma plume.

Giboyer : Ni ta plume ?...Quand c'est pour toi seul !....

Maximilien : Pour moi ? De quel droit me rends-tu des services déshonorés ? Qui t'a dit que je ne préférerais pas la misère ? Est-ce là ce que tu appelles ton héritage ? Tu

⁶⁶ Acto III. P. 452.

peux le garder, je n'y toucherai pas ! (*Giboyer tombe dans un fauteuil, le visage dans les mains*). Pardon, mon vieil ami, tu n'as pas su ce que tu faisais.

Giboyer : J'ai su que je me dévouais à toi, qu'il fallait sauver ta jeunesse des épreuves où la mienne avait succombé, et j'ai léché la boue sur ton chemin ; mais ce n'était pas à toi de me le reprocher. Va ! ma plume n'est pas la première chose que je vends pour toi... j'avais déjà vendu ma liberté !

Maximilien : Ta liberté !

Giboyer : Pendant deux ans, pour payer ta pension au collège, j'ai fait les mois de prison d'un journal, à tant par an.... Mais qu'importe ! Je suis un chenapan, et tu ne veux rien de moi. Ah ! Dieu me frappe trop rudement ! je ne suis pas pourtant un méchant homme... Il y a de tristes destinées. Ce sont des devoirs trop lourds qui m'ont perdu. J'ai commencé pour mon père... J'ai fini....

Maximilien (fléchissant le genou) : Pour ton fils !

(*Giboyer l'attire violemment dans ses bras*)⁶⁷

En *A Woman of No Importance* constatamos la idéntica expresión de la ingratitud filial, seguida del lamento de la madre por el sacrificio realizado y la falta de reconocimiento del mismo. Gerald recrimina a su madre los prejuicios sociales y la educación oscurantista a los que ha sido sometido hasta la llegada de Lord Illingworth, pues ha saboreado junto a él, en contra de los nefastos dictámenes de su madre, la ilusión del éxito que durante años le fue prohibido. Mrs. Arbuthnot se ve obligada a confesarle entonces el error cometido veinte años atrás, la verdadera identidad de Lord Illingworth y el daño cometido por éste por medio de una parábola en la que sin revelar su nombre, narra su propia historia. La reacción de Gerald es, como la Maximilien, de condena.

Mrs. Arbuthnot : (...) She is a woman who drags a chain like a guilty thing. She is a woman who wears a mask, like a thing that is a leper. The fire cannot purify her. The waters cannot quench her anguish. Nothing can heal her" no anodyne can give her sleep ! no poppies forgetfulness ! She is lost ! She is a lost soul ! - That is why I call Lord Illingworth a bad man. That is why I don't want my boy to be with him.

Gerald : My dear mother, it all sounds very tragic, of course. But I dare say the girl was just as much to blame as Lord Illingworth was.- After all, would a really nice girl, a

⁶⁷ Acto III, escena 16. Pp. 129-130.

Capítulo 8

girl with any nice feelings at all, go away from her home with a man to whom she was not married, and live with him as his wife ? No nice girl would.⁶⁸

Gerald, al no adivinar que Mrs. Arbuthnot está desvelando su propio pasado, aplica fríamente su declaración de condena. Mrs. Arbuthnot comprueba como la rigidez de su propia moral se torna contra ella misma por medio precisamente de aquél por quien realizó su esfuerzo y su pecado. Giboyer también comprueba como los sacrificios realizados no son apreciados sino condenados por aquél a quien iban destinados, siendo criticado por su hijo siguiendo los mismos principios morales y políticos que siempre defendió como hombre. La ingratitud de los hijos se convierte repentinamente en arrepentimiento una vez los padres desvelan el motivo de sus inmoluciones pasadas. Maximilien se arrodilla ante su padre como reconocimiento de sus palabras injustas con él. Gerald, aunque más frío en un principio de acuerdo con su simpleza de carácter y su ignorancia natural, acaba asimilando su equivocación y describe un movimiento físico al del hijo en la obra de Augier, arrodillándose junto a su madre implorando su perdón :

Gerald : But what should I do ?

Hester : Ask your own heart, not mine. I never had a mother to save, or shame.

Mrs. Arbuthnot : He is hard - he is hard. Let me go away.

Gerald (rushes over and kneels down his mother) : Mother, forgive me ; I have been to blame.⁶⁹

Con este gesto los hijos se reconcilian finalmente con la autoridad paterna, aceptando sus deseos. Maximilien obedece a su padre y elegirá partir hacia América. Gerald por su parte, rechazará la oferta de Lord Illingworth con desdén, prefiriendo el amor de su madre y de Hester al éxito social.

La presencia de la futura esposa es un elemento igualmente a tener en cuenta en las dos obras. Ambas concluyen con el matrimonio próximo del hijo natural con una mujer cuya unión ha sido propiciada por la ayuda paterna. El drama de Augier, una vez

⁶⁸ Acto III. P. 455.

⁶⁹ Acto IV. P. 463.

reconciliados padre e hijo, plantea el problema de la aceptación social de Maximilien, enamorado de Fernande, pero distanciado de ella por su diferencia de clase y por sus orígenes desconocidos. Giboyer, sabedor del amor entre los jóvenes, consigue que Maximilien, secretario de Maréchal, redacte un discurso político brillante y reformador que será pronunciado por éste último, consiguiendo la fama y el reconocimiento unánime de la asamblea. Con ello, Giboyer ha conseguido que Maximilien resulte indispensable para el padre de Fernande, pues éste sería incapaz de sostener las ideas defendidas en la asamblea por sí sólo. Pero además Giboyer hábilmente anuncia los deseos de su hijo de partir a América con el fin de olvidar su amor por Fernande. Maréchal, acuciado por la situación en la que se ve comprometido, acepta y cede a su hija en matrimonio a Maximilien. El único inconveniente restante es la paternidad de Maximilien, pues Maréchal no está dispuesto a aceptar a Giboyer, de oscuro pasado como escritor político, en su familia. Una vez más, el padre hace muestra de su devoción por la felicidad de su hijo y ofrece retirarse de sus vidas para no mancillar sus nombres :

Giboyer (d'une voix tremblante): S'il t'entendait, il serait trop payé ! mais laisse-le achever sa tâche ! Puisqu'il a consacré sa vie à aplanir la tienne, ne lui inflige pas cette douleur, la seule qu'il n'ait jamais prévue, de devenir obstacle lui-même ; ne lui refuse pas l'amère volupté du dernier sacrifice (*à Maréchal, d'une voix ferme*). Je vous le promets en son nom, monsieur, il disparaîtra, il s'en ira... bien loin !

Maximilien : Où il ira, j'irai : c'est mon devoir, c'est ma joie. Je ne le séparerai pas du seul homme qui puisse entourer sa vieillesse de respect et s'agenouiller à son lit de mort.⁷⁰

Ante la renuncia de Maximilien de contraer matrimonio con Fernande a menos que su padre permanezca con ellos, el padre de ésta última reconsidera su postura. La obra se cierra con la aceptación final de Giboyer y Maximilien en el seno de la familia Maréchal. Wilde plantea de manera similar el problema de la aceptación filial por su futura mujer y propone soluciones al mismo por medio de la figura materna. Si en *Le*

⁷⁰ Acto V, escena 7. P. 189.

Fils de Giboyer, Maximilien conseguía contraer matrimonio con Fernande gracias a las argucias de su padre, Mrs. Arbuthnot también es responsable del futuro casamiento de su hijo con Hester, a pesar de que su hijo no posea un nombre legítimamente digno. Como en la obra de Augier, pobreza e ilegitimidad son los problemas antepuestos al matrimonio :

Mrs. Arbuthnot (to Hester) : But has he found indeed another love ?

Hester : You know I have loved him always.

Mrs. Arbuthnot : But we are very poor.

Hester : Who, being loved, is poor ? Oh, no one. I hate my riches. They are a burden. Let him share them with me.

Mrs. Arbuthnot : But we are disgraced. We rank among the outcasts. Gerald is nameless. The sins of the parents should be visited on the children. It is God's law.

Hester : I was wrong. God's law is only love.

Mrs. Arbuthnot (rises, and taking Hester by the hand goes slowly over to where Gerald is lying on the sofa with his head buried in his hands. She touches him and he looks up) : Gerald, I cannot give you a father, but I have brought you a wife.⁷¹

Como acabamos de comprobar, las similitudes entre las dos obras son notables. Con todo, queremos concluir el análisis de *Le Fils de Giboyer* resaltando ciertas diferencias que han provocado el ocultamiento de la pieza en el seno de posibles influencias francesas de *A Woman of No Importance*. La primera de ellas surge de una similitud previa entre los personajes de Giboyer y Mrs. Arbuthnot. La función dramática de ambos, a pesar de la diferencia de género, es idéntica. Se trata de padres entregados a sus hijos, nacidos y educados gracias al sacrificio personal. Ambos perpetúan en ellos los valores que defienden en vida, por lo que el desarraigo hacia sus padres que éstos muestran llegado el momento de plantearse la posibilidad de partir de su lado, produce en ellos manifestaciones desazonadas excesivamente celosas de sus derechos sobre sus hijos en tanto que padres. Ni Giboyer ni Mrs. Arbuthnot aceptan el cambio de orientación en sus destinos adoptada por Gerald y Maximilien. Ambos viven exclusivamente para sus hijos, compartiendo la visceralidad con la que el proyecto

⁷¹ Acto IV. Pp. 463-464.

político –en el caso de Giboyer- y moral -en el de Mrs. Arbutnot- domina sus vidas. Los dos se guían a partir de objetivos que los superan, supeditando a ellos incluso los deseos de sus hijos. La diferencia entre ambos personajes estriba en la postura del autor frente a sus idearios. Mientras que en Augier, el radicalismo político –esto es, la plena convicción de una ideología y su extensión a todos los aspectos de la vida- resulta un factor positivo en el personaje, pues es sinónimo de defensa de la libertad y de los valores igualitarios, Wilde, por el contrario, critica fuertemente el imperio de la moral sobre la vida, entendiéndolo como un ejercicio de limitación personal

8.1.4. La subversión del *bon sens*. *Les Fourchambault*, de Emile Augier.

La cuarta y última obra francesa que sirve de base a nuestro estudio de *A Woman of No Importance* pertenece al mismo autor que la anterior y la sucede en su estructura dramática concretando aquellos aspectos que *Le Fils de Giboyer* se limitaba a esbozar y a supeditar en exceso a la trama argumental. *Les Fourchambault* (1878)⁷², de Emile Augier, presenta numerosas similitudes tanto con el canon melodramático establecido como con la subversión del mismo llevado a cabo por Wilde. Nos detendremos en un primer momento en las deudas estructurales de Wilde para en la segunda parte de este capítulo analizar las dos obras en relación a una tercera, *Le Fils de L'Émigré*, basándonos en la recurrencia que realizan a elementos subversivos implícitamente sexuales velados bajo el aura de puritanismo que las rodea. *Les Fourchambault* se estrenó en Londres en diciembre de 1878 bajo el título *The Crisis*, a partir de una adaptación de James Albery para el Haymarket. La crítica francesa no tardó en apuntar las similitudes entre la pieza de Augier y *Le Fils Naturel* de Dumas *fils*, afirmando “le

⁷² *Les Fourchambault*. Comedia en cinco actos estrenada en el Théâtre Français el 8 de abril de 1878. In *Théâtre Complet de Emile Augier*. Vol. 7. Paris. Calmann-Lévy. 1890.

sujet des *Fourchambault* est, en un sens, le même que celui du *Fils Naturel*; l'originalité d'Augier n'en reste pas moins entière. Dumas et lui se sont posé le même problème".⁷³

La trama argumental de *Les Fourchambault* dista mucho de presentar las complejidades estructurales que habíamos percibido en las anteriores. Al contrario, su fuerza reside más en los contenidos implícitos que en la superficie de la trama y de los personajes. Durante los cinco actos que la componen nos es descrita la trayectoria de la familia Fourchambault, propietaria de uno de los bancos más importantes de la ciudad, integrada por Monsieur y Madame Fourchambault, sus hijos Léopold y Blanche, y por Marie, joven huérfana procedente de la isla Bourbon recogida por la familia, a quien hace la corte Léopold. Paralelamente y como contrapunto a la familia Fourchambault, Augier pone en escena a los Bernard, constituida únicamente por madre e hijo, cuyos nexos de unión con los anteriores son mantenidos en secreto en un primer momento para ser revelados a medida que avanza la pieza. La acción, eminentemente estática, transcurre por completo en Ingouville, cerca del puerto de Le Havre, de cuyas mercancías dependen los intereses de los Fourchambault y los Bernard. Durante el primer acto el público es informado brevemente del carácter de cada uno de los personajes -la simpleza material y pragmática de Madame Fourchambault, regida por las apariencias sociales y por una obsesión por el dinero y la posición social, que su hija Blanche, aunque gozando de mayor sensibilidad, parece haber heredado. Blanche, cuya ignorancia -provocada en gran medida por las continuas prohibiciones de los padres, así como por el ambiente artificial en el que se ve obligada a desenvolverse- le permite afirmar sin ruborizarse su propia estupidez (" Je suis si bête"), es ejemplo sin embargo de bondad y generosidad natural, por lo que es uno de los pocos personajes que confirman una evolución a lo largo de la obra; la actitud díscola del Léopold, más preocupado por trasnochar y hacer la corte a Marie que por sus quehaceres junto a su padre ; los orígenes de Marie, huérfana nacida y educada en una isla, recogida por la familia, y cuya naturalidad y espontaneidad se oponen diametralmente al universo

⁷³ Antoine Benoist. *Essais de Critique Dramatique. Georges Sand – Musset – Feuillet – Augier – Dumas Fils*. Paris. Hachette. 1898. P. 242.

amanerado de las falsas apariencias en el que está inmersa ; la abnegación y frustración del cabeza de familia, de carácter pusilánime, cuyos éxitos en la banca no siempre le han acompañado lo que propició que fuera depuesto de su tradicional trono por su mujer, de orígenes más elevados. Frente a ellos, el recogimiento y humildad de Madame Bernard, y la nobleza y el éxito financiero de su hijo Bernard.

La acción comienza propiamente a partir del segundo acto, cuando descubrimos que la pretendida fortuna de la familia no es tal en realidad : debido a una estafa realizada por los hermanos Cartier, propietarios también de una de las bancas más importantes de la comarca, Fourchambault ha perdido una gran cantidad de dinero. A dicha cantidad se añade una suma elevada de deudas debidas en gran medida a los continuos gastos realizados por Madame Fourchambault que su marido es incapaz de atajar debido a su debilidad moral. El carácter agrio de su mujer, su obstinación por las convenciones y su simpleza psicológica se ponen de manifiesto al negarse a sufragar ella con su fortuna personal las deudas de su marido, prefiriendo guardar el dinero para la dote de sus hijos. Pero la rueda de la fortuna no favorece a los Fourchambault, que ve cómo su reputación en tanto que una de las familias más influyentes de la ciudad comienza a ponerse en entredicho a medida que se extiende la noticia de una posible ruina familiar. La prueba la tienen al ser su hija Blanche, prometida en matrimonio al hijo del Barón Rastibulois, rechazada por la familia de éste. A partir de este momento, los Bernard entran en juego. Sabedores de la desgracia que se cierne sobre los Fourchambault, a punto de arruinarse, Madame Bernard obliga a su hijo a que pague sus deudas y entre en sociedad con Monsieur Fourchambault, de modo que sea copropietario de sus negocios. El argumento esgrimido para que se lleve a cabo tal acto es la revelación de la secreta identidad del padre de Bernard : su madre le confiesa que no es otro que Monsieur Fourchambault. Bernard obedece y, una vez pagadas las deudas y constituida la sociedad, se restituye la honorabilidad de la familia al ser Blanche aceptada de nuevo en matrimonio. Pero quiere Fortuna que el buen nombre de los Fourchambault sea puesto en entredicho una vez más, y en el último acto, sin duda el más complicado, sabemos que el Barón se opone de nuevo al matrimonio de su hijo con

Blanche en razón de la inmoralidad reinante en el hogar de la familia : se ha propagado la noticia de que Léopold persigue sin contemplaciones a Marie sin que sus progenitores le amonesten su actitud lo más mínimo. Así, recuperar el honor de la familia perdido exige el matrimonio de los dos últimos. Finalmente, cuando ambos han sido informados y están dispuestos a cumplir con su obligación de contraer matrimonio, Marie rechaza a Léopold confesando abiertamente su amor por Bernard, que confiesa igualmente el suyo por ella.

Augier recupera en esta obra la problemática de los hijos naturales que ya hemos visto abordada en las dos piezas estudiadas anteriormente. Sin embargo, frente al patetismo exacerbado que observábamos en los hijos naturales del ciclo Dumas y Wilde, Augier presenta una visión de los mismos moralizante e innovadora por su serenidad en el tratamiento y por la carga moral implícita en sus dos personajes principales, Bernard y Madame Bernard. Aunque la problemática central mantenga similitudes estructurales evidentes con *A Woman of No Importance* -el hijo que tras muchos años ignorando la identidad de su padre, se ve por razones del destino llevado a él de nuevo-, Bernard y Madame Bernard distan mucho de presentarse como precedentes de Gerald y Mrs. Arbuthnot ya que, como veremos a continuación, la posible influencia de la obra reside en aspectos menos evidentes.

El primer paralelismo que podemos constatar en las tres obras es la revelación súbita realizada por la madre al hijo de la identidad oculta del padre. Tanto Dumas, padre e hijo, como Wilde, fundaban la tensión dramática en ese momento crucial. Wilde incluso acompañaba la confesión con la caída repentina del telón, sumiendo al espectador en la característica incertidumbre melodramática. La totalidad de la trama se articulaba en la confesión dado que a partir de entonces los hijos se sumían en una cruzada destinada a vencer al padre y recobrar con su venganza el honor perdido de su madre. Augier, por el contrario, trata de alejarse de la convención anterior evitando escenas similares, con el riesgo de no presentar personajes consistentes ni coherentes con sus actos y cuanto menos con sus palabras. Prueba de esto último es la

caracterización, en un primer momento, de los personajes, de acuerdo con los patrones que ya hemos visto anteriormente. Madame Bernard, sustituta de Giboyer, su homólogo masculino en la obra anterior del mismo autor, responde exactamente al perfil de madre que, consciente de la dificultad de su situación y sabedora de su pecado a ojos de la sociedad, se sacrifica por completo a su hijo al que ha tenido que sacar adelante convirtiéndose en su padre y en su madre al mismo tiempo. Representa pues, el arquetipo de la devoción materna así como una reivindicación de la superioridad e independencia femeninas:

Madame Bernard : Je me suis faite homme le jour où je suis devenue ton père. L'infériorité des femmes vient de l'habitude de vivre en tutelle. On ne développe que les forces dont on a besoin. J'avais besoin de toutes les miennes, n'ayant devant moi que des devoirs : ton existence, ton éducation, ton avenir. Mon rachat devant Dieu était de faire de toi un honnête homme ; mon rachat devant toi-même était de faire de toi un des heureux de ce monde qui me rejetait. Tout ce que les autres femmes dépensent de finesse et de volonté dans les luttes intérieures, je l'ai appliqué, moi, aux luttes du dehors. J'ai réussi au delà de mes espérances⁷⁴

El término “rachat” empleado en dos ocasiones seguido de “Dieu” y “Toi-même” explicita el sentido del pecado cometido, y su necesidad de redención pero no frente a la sociedad que la condena, sino frente a Dios y su hijo. Su salvación depende de la felicidad de éste. De ahí su eterno enclaustramiento y su exilio social, manifestados en la reclusión de por vida en su casa, y en el cambio de residencia y de nombre. Madame Bernard se anula como persona para no vivir sino en silencio por su hijo, al que ha ayudado en gran parte a consolidar su fortuna. Así, aceptando tácitamente su destino, Madame Bernard se resigna a una vida lejos del rencor y del odio por el pasado que percibíamos en Mrs. Arbuthnot. Su actitud con respecto al padre de su hijo es en este sentido muy diferente de su homólogo en *A Woman of No Importance*. Si como hemos visto Wilde se había esforzado en presentar a Mrs. Arbuthnot como un personaje que, a pesar de su aparente bondad y afabilidad, poseía registros malvados de modo a que el

⁷⁴ Acto II, escena 1. P.196.

Capítulo 8

dualismo maniqueo se disolviera, Madame Bernard expresa por lo contrario el amor sincero por su marido y por el Bien. Lejos de pretender avivar la llama del odio en el corazón de su hijo contra su padre, Madame Bernard ataja toda tentativa de crítica hacia él por su parte, disculpando su actitud pasada y asumiendo personalmente en su lugar el pecado de lo ocurrido :

Bernard : Il a bien oublié, lui, que je suis son fils !

Madame Bernard : Et s'il ne l'a pas cru ?

Bernard (étonné) : S'il ne l'a pas cru ?

Madame Bernard (tombant assise sur le canapé) : Voilà le mot qui m'est monté cent fois aux lèvres et que j'ai toujours retenu lâchement ; car c'est le point le plus douloureux de ce douloureux passé (...) Ton père était un honnête homme, un homme de cœur que je n'ai pas le droit de laisser sous le poids de ton mépris ; et si pénible que soit cette explication.....

Bernard (vivement) : Je ne veux pas l'entendre...elle est inutile, puisque je ne connais pas cet homme et ne veux pas le connaître.

Madame Bernard : Le coupable, ce n'est pas lui.

Bernard (très ému) : Qui donc ?

Madame Bernard : Moi... et son père !...Moi, qui par mon imprudence ai donné prise à un soupçon odieux ; son père qui l'a exploité durement contre moi, en mon absence...Je m'étais réfugiée à Paris ; j'y reçus un jour une lettre de rupture aussi brève que cruelle ; son père, me disait-il sans autre explication, lui avait ouvert les yeux.

Bernard : Mais tu es accourue pour confondre le calomniateur ?

Madame Bernard (baisant les yeux) : Non.

Bernard : Non ?

Madame Bernard : Pardonne-moi ! Je n'écoutai que mon orgueil...Je n'étais pas mère encore ! Et quand tu vins au monde, je compris que j'aurais dû me défendre au moins pour toi, il était trop tard ; je m'étais condamnée par mon silence.⁷⁵

Madame Bernard cumple a la perfección su papel de mujer y madre sacrificada, dedicada a su hijo y su marido, incluso después de que este último le abandonara. La prueba es que no sólo trata de evitar suscitar el odio en el corazón de Bernard aceptando

⁷⁵ Acto II, escena 1. Pp.202-203.

voluntariamente el rol culpable de cuanto sucedió en su juventud, sino que además será ella quien más tarde salve al hombre que le abandonó en el pasado del deshonor de la ruina. Ni siquiera en ese momento aceptara romper su anonimato y hacer partícipe a Fourchambault de la identidad de su hijo y salvador. Preferirá en cambio realizar su buena acción y continuar su existencia en el mismo silencio que la condenó en su juventud.

Muy diferente es la caracterización wildeana de Mrs. Arbuthnot que, si bien pretende emular los gestos abnegados de su precedente en la obra de Augier, no puede evitar traslucir numerosos matices de rencor y de odio hacia el pasado y hacia el presente. Mientras que Madame Bernard, más parecida a la Claire de Dumas *filis*, muestra haber superado su visceralidad de antaño compensando y trasponiendo su dolor en la felicidad de su hijo, al que ayuda todo lo posible en su realización como adulto de éxito y fortuna, Mrs. Arbuthnot presenta sutilmente rasgos más egoístas en su carácter y sus palabras. Al contrario que su homólogo francés, que aceptó voluntariamente su culpa y su enclaustramiento, el personaje de Wilde siente un desequilibrio interior provocado por su deber frente a la mirada social y sus propios deseos:

Mrs. Arbuthnot : What should I have done in honest households ? My past was ever with me...And you thought I didn't care for the pleasant things of life. I tell you I longed for them, but didn't dare to touch them, feeling I had no right. You thought I was happier working amongst the poor. That was my mission, you imagined. It was not, but where else was I to go ? The sick do not ask if the hand that smooths their pillow is pure, nor the dying care if the lips that touch their brow have known the kiss of sin (...) And you thought I spent too much of my time in going to church, and in church duties. But where else could I turn ? God's house is the only house where sinners are made welcome, and you were always in my heart, Gerald, too much in my heart.(...) I have never repented of my sin (...) Child of my shame, be still the child of my shame !⁷⁶

⁷⁶ Acto IV. P.462.

La declaración de Mrs. Arbuthnot evidencia la dislocación interior entre la no aceptación de la culpa ni del deber impuesto por la sociedad, y su inevitable cumplimiento. Su amargura emerge precisamente de su incapacidad por reivindicar y asumir su pecado en sus actos y frente a ley social, tal y como hiciera Mrs. Erlynne. La escisión que sufre consigo misma, trasladada al rencor que siente hacia el hombre que la abandonó, nace de la pugna interna entre deber y deseo, entre la obligación que se le exige socialmente y su propio deseo como mujer. Del conflicto interno surge el daño que pretende crear en el hombre, aspecto que no aparecía en ninguno de sus precedentes franceses. Tanto es así, que algunos críticos han entendido su negativa a compartir su hijo como un intento de castración masculina. Christopher Nassaar, aplicando principios metodológicos propios del psicoanálisis, relacionaba la actitud de Mrs. Arbuthnot con la de otro personaje femenino de Wilde, Salomé, al que según el crítico Wilde pretendía reformular a partir de parámetros más convencionales. Del mismo modo que Salomé cortaba la cabeza de Iokanaan con el fin de provocar su esterilidad, “Mrs. Arbuthnot, being more civilized, robs Illingworth of his male child, the symbol of his virility”⁷⁷.

Antes de pasar a reseñar la actitud del hijo en las dos obras, queremos señalar brevemente un aspecto similar en el comportamiento del hombre frente a la mujer abandonada. Como es obvio, Fourchambault es un personaje absolutamente antagónico del dandi wildeano, tanto más de Lord Illingworth, una de las escenificaciones menos desprovistas de atributos convencionalmente positivos -en comparación por ejemplo con Lord Goring, que permite con su ayuda la restitución del honor familiar en *An Ideal Husband*. Sin embargo, a pesar de las notables diferencias entre ambos personajes, observamos una posible fuente de inspiración en el francés para la composición de Lord Illingworth, si bien no en su actitud y carisma dramáticas, en las razones que les impulsaron a abandonar a las mujeres que amaban. El caso de Fourchambault, lo hemos anotado más arriba al estudiar el parlamento exculpatorio de Madame Bernard, se explicaba menos en obediencia a su propia voluntad que a la de su padre que, frente al matrimonio con la mujer “equivocada”, “le abrió los ojos” obligándole a celebrar su

⁷⁷ Christopher Nassaar. *Op. Cit.* P.119.

unión con una mujer de mayor fortuna. La verdad del argumento esgrimido por Madame Bernard para justificar la conducta del hombre que la abandonó es comprobada durante el primer acto, en el que Fourchambault -cuya identidad es todavía desconocida por el espectador-, se apresura a atajar el interés de su hijo Léopold por la joven Marie utilizando un argumento exactamente idéntico al narrado por Madame Bernard, que casualmente se torna en su contra :

Fourchambault : ...J'ai eu un ami qui avait commencé avec la maîtresse de piano de sa soeur, comme toi avec Maïa, et un beau jour, elle se trouva dans une position....

Léopold : Intéressante ? Diantre ! il n'était pas gêné, ton ami. Et il l'épousa ?

Fourchambault : Il le voulait, et rien ne l'en aurait empêché si elle avait été aussi irréprochable d'ailleurs que Maïa, Heureusement pour lui, son père lui ouvrit les yeux à temps ; mais quel scandale dans la ville ! Le pauvre garçon ne trouva à se marier que dix ans plus tard. Que cela te serve de leçon.

Léopold : Ma foi, si cela devait me conduire, comme ton ami, à épouser la fille unique d'un riche fabricant de visières...

(...)

Fourchambault : Mais qui te dit ?

Léopold : Que ton ami a épousé maman ? On voit bien que tu ne va pas souvent au théâtre ! Règle générale : quand un personnage fait la leçon à un autre avec l'histoire d'un ami qu'il ne nomme pas, on peut être sur que c'est sa propre histoire.⁷⁸

Fourchambault utiliza un relato ficticio para instruir a su hijo de su error, sin contar que éste es lo suficientemente perspicaz como para reparar en la verdadera identidad del protagonista. La idea dominante del relato viene a representar a Fourchambault como un hombre que, aún reconociendo con los años lo beneficioso de su elección pasada, fue orientado en exceso por la autoridad paterna y desviado de sus propios deseos por mandato. En este sentido podemos afirmar que la razón del abandono de Madame Bernard se debió en parte a los designios formulados por su padre, y a su impotencia para afrontarlos e imponer su propia voluntad, a lo que se añade el silencio descrito por la mujer que, orgullosa, optó por silenciar su protesta favoreciendo el distanciamiento

⁷⁸ Acto I, escena 2. Pp. 165-166.

con su amante. Una vez más, como ya habíamos constatado en *Le Fils Naturel*, el hijo se supedita al requerimiento familiar a la hora de contraer matrimonio, propiciando los abandonos que ilustran este tipo de dramas. Muy similar es la experiencia narrada por Lord Illingworth como justificación de su comportamiento hacia Mrs. Arbuthnot. La variante en este caso es la figura ordenante, que adopta el género femenino y el rol materno en lugar del padre :

Lord Illingworth : My dear Rachel, intellectual generalities are always interesting, but generalities in morals mean absolutely nothing. As for saying I left our child to starve, that, of course, is untrue and silly. My mother offered you six hundred a year. But you wouldn't take anything. You simply disappeared and carried the child away with you.

Mrs. Arbuthnot : I wouldn't have accepted a penny from her. Your father was different. He told you, in my presence, when we were in Paris, that it was your duty to marry me.

Lord Illingworth : Oh, duty is what one expects from the others, it is not what one does oneself. Of course, I was influenced by my mother. Every man is when he is young.⁷⁹

Como Fourchambault, Lord Illingworth acepta la orientación materna aunque ello implique la desobediencia de sus sentimientos, originando la trama argumental de la obra.

“Todo hombre es influido por su madre cuando es joven”, alega el dandi como motivo exculpatorio de su actuación. Ciertamente así es, y ejemplo de ello es la actitud oscilante del hijo natural en el drama de Augier, que bascula, aunque de manera muy desigual y poco coherente, entre el control y el autodomínio de su persona, y la rabia más descontrolada. Así, frente a Madame Bernard, encarnación homogénea de las virtudes maternas y que mantiene su construcción psicológica a lo largo de toda la obra, encontramos al fluctuante personaje del hijo que ya en su definición primera, aunque similar a los demás “hijos” estudiados, presenta rasgos distintivos que le hacen oscilar

⁷⁹ Acto II. P.442.

entre el arquetipo tradicional y una nueva propuesta del mismo basada no ya en la venganza sino en el amor hacia su madre y la superación personal como anulación de la conciencia del pecado. A diferencia del inocuo Charles, la ambición era uno de los elementos compositivos en los personajes filiales de *A Woman of No Importance* y *Le Fils de L'Émigré*, Gerald y Georges, aunque ésta siempre se orientaba hacia la reproducción del esquema paterno en la figura del hijo, y en consecuencia, la madre, aún capaz de recordar y de no olvidar su pasado, se veía en la obligación de tratar de atajar el sentimiento de promoción social en sus hijos. Bernard muestra una patología similar al reivindicar el éxito personal como motor existencial, pero en su caso, al no haber sido engañado acerca de sus verdaderos orígenes, la ambición ejerce de superación del pasado. Así, si Georges y Gerald, en tanto que reflejo de la figura del padre, eran representaciones del pasado, Bernard es una proyección absoluta hacia el futuro, que no sólo dista esencialmente de su padre del que no ha heredado ni comparte rasgo de carácter alguno, sino que por su esfuerzo y vitalidad, es una réplica de su madre a la que obedece en todas sus indicaciones y sugerencias. Sus vigorosas exclamaciones desafiantes del destino, aunque contrastando con sus inseguridades con respecto a su físico, expresan su seguridad y la superación del pasado entendido como culpa :

Madame Bernard : Ah ! mon pauvre enfant, tu rougis donc bien de la tâche que je t'ai mise au front !

Bernard : Moi ? Je m'en moque pas mal ! (il embrasse vivement sa mère) J'en tirerais plutôt la gloire ! Oui, qu'il s'agissait de moi seul, je le crierais sur les toits que je ne dois rien qu'a ton courage et le mien ! Mais ce crime de mon père, que tu es parvenue à cacher par sollicitude maternelle, moi je veux l'ensevelir par respect filial.⁸⁰

Sin embargo, a medida que se desarrolla la conversación con su madre, Bernard abandona las posturas conciliadoras y moderadas que le habían definido hasta el momento para adoptar rasgos más apasionados y prototípicos de su personaje en este

⁸⁰ Acto II, escena 1. P.198.

tipo de dramas. Así, si bien en un primer instante no había dudado en afirmar su desdén con respecto a la posibilidad de conocer la identidad de su padre (“je ne te demande même plus de me nommer celui qui n’a pas voulu me partager avec toi”), más tarde sus palabras se tornan violentas y agresivas respecto a éste, reuniéndose con sus precedentes dramáticos en este tipo de situaciones :

Bernard : (...) O race de bandits plus damnables que les voleurs de grand chemin !
n’aurai-je donc jamais la joie d’en écraser un ?

Madame Bernard : Tu me fais peur...tes yeux dardent la haine...Je sens monter une de
tes colères terribles...contre qui donc ?

Bernard : Tu me le demandes ?

Madame Bernard : Je ne t’ai jamais vu ainsi, jamais !

Bernard (éclatant) : Parce que je me maîtrisais par respect pour ta clémence !...Mais le
péril de la pauvre enfant a remué tout ce que mon cœur renferme d’indignation
contre cet homme...que je hais sans connaître !

Madame Bernard : Bernard ! Tu oublies qu’il est ton père.

Bernard : Il a bien oublié, lui, que je suis son fils !⁸¹

La violenta declaración de principios realizada por Bernard anticipa y acrecenta la tensión próxima a la revelación del secreto. El espectador espera un enfrentamiento manifiestamente hostil entre las dos figuras dramáticas propiciado por un diálogo preparatorio. Pero contrariamente a lo predecible en el primer acto, la confesión de la identidad paterna se torna amable y sosegada, cuando no absolutamente carente de sentido para el hijo, que lejos de reaccionar violentamente, asume su deber y obligación cumpliendo las órdenes de ayudar a su padre dictadas por Madame Bernard. Bernard no sólo contribuirá en el pago de sus deudas sino que también se asociará con su padre en un intento de restablecer el éxito de la empresa. La revelación del secreto se entremezcla con asuntos de negocios, ejerciendo el contraste de contrapunto dramático :

Bernard : Ah ! Pour le coup, c’est de la folie. De l’argent, passe encore ; mais mon temps,
mon travail !...Est-ce que je peux tenir le ménage de ce bonhomme ?

⁸¹ Acto II, escena 1. P. 201.

Madame Bernard (se levant de toute sa hauteur) : Il le faut, -je le veux, -tu le dois.

Bernard (après un silence) : C'est mon père.

Madame Bernard : Oui.

Bernard : Tu l'aimes donc toujours ?

Madame Bernard (très simplement) : Non ; mais c'est le seul homme que j'ai aimé.- Je te supplie !

Bernard : Je ferai tout ce que tu voudras....Je veillerai sur son honneur comme s'il était mon héritage ! (Madame Bernard lui tend sa main qu'il presse sur ses lèvres) Mais je ne lui dirai pas que je suis son fils, n'est-ce pas ?

Madame Bernard : Non certes ! à quoi bon ?⁸²

El cambio de actitud de Bernard es notable en comparación con el acto precedente y contrasta con las apasionadas declaraciones de venganza de los otros *hijos* vistos hasta el momento. Bernard opta por la resignación y la obediencia a su madre, consciente del valor de la ayuda que va a brindar a su padre, lo que valió a Augier la consideración de su obra como “triumfo del genio, del honor y de la probidad”⁸³, encarnados en el omnipresente y tácito dominio de la escena por la mujer “déclassée”, por Madame Bernard, que aglutina las citadas cualidades. Bernard es una auténtica réplica de su madre, por cuanto representa la expresión física de todos sus deseos. Gracias a ella es el hombre que es y gracias a ella finalmente es capaz de asumir su amor por Marie. También es por ella por lo que rechaza la violencia y el despecho hacia su padre. Francisque Sarcey percibe en la nobleza de su gesto incluso una señal de agradecimiento tácito filial hacia el padre que le dio la vida, permitiéndole restablecer la igualdad pretendidamente descompensada hasta el momento entre ambos⁸⁴. Con todo, este comportamiento resulta cuanto menos inesperado e incoherente con el percibido anteriormente en el personaje y deja un trazo evidente del súbito cambio de dirección

⁸² Acto II, escena 8. P.218.

⁸³ Reseña crítica firmada por A. Fernández de los Ríos en *Ilustración*, el 15 de abril de 1878, p.238. *La Quincena Parisiense*. Recogido por E. Cobos Castro. P.84.

⁸⁴ Sarcey sostiene que el contrapunto del momento se propicia por las diferentes interpretaciones que permite la alianza entre los dos hombres. Mientras que para el padre, el pacto posee una naturaleza puramente comercial, para Bernard se convierte en el pago de una deuda pasada pero aún vigente entre ambos : “il met sa main dans la main du vieux négociant, et tandis que l'un ne voit dans ce serrement de main qu'un pacte commercial conclu, l'autre y met une reconnaissance tacite : Vous m'avez donné la vie ; je vous sauve l'honneur ; nous sommes quittes”. P.46.

imprimido a la obra por Augier que se distancia de las tramas convencionales. No será ya cuestión de articular el dramatismo en revelaciones pasionales que encadenan actos de venganza. Augier opta en cambio por una revelación parcial, sólo sabida por el hijo y desconocida por el padre. Era de esperar si atendemos al giro dramático que también sufre Fourchambault que transmuta su primera aparición como personaje capaz de imponerse con autoridad a los caprichos de su mujer para más tarde ser descrito como un hombre amedrentado, ninguneado por su mujer, a la que no osa contradecir en sus deseos. Su papel en la obra será recogido por Léopold, quien en la última escena será informado de su parentesco con su hermanastro.

8.2. SIMBOLISMOS Y ESTRUCTURAS PROFUNDAS EN WILDE Y AUGIER.

Llegamos finalmente a uno de los paralelismos más interesantes entre las dos obras, y sin duda uno de los menos estudiados por la crítica, quizá debido a un error de percepción de la dramaturgia de Augier en tanto que integrante de la denominada “*école du bon sens*” fundada por Ponsard, y manifestación sistemática de la moral dominante. Así define su obra Esperanza Cobos Castro, afirmando que las interpretaciones de los dramas de Augier exigen siempre, por osadas que parezcan, una vuelta al *status quo* establecido por el código moral vigente, respaldada por el éxito de público y el sometimiento a la censura :

Ahora bien, lo que en ocasiones parece ser una osadía o, si se quiere, la manifestación de una visión más realista y menos sentimentaloides de los temas y acontecimientos descritos, es, por otra parte, una claudicación, un secundar la ley gubernamental que “vela por las buenas costumbres y por la tranquilidad de conciencia de sus burgueses”, actitud con la que no sólo no topa con la censura oficial sino que se asegura por anticipado el éxito y el favor

de un público de comportamiento no siempre moral pero defensor impertérrito de la moralidad.⁸⁵

Una interpretación similar es la que ofrece Francisque Sarcey. El crítico, tras elogiar la primera representación de la obra en contraposición con otras anteriores de menor éxito con el público, sostiene que el favor otorgado por la audiencia a *Les Fourchambault* proviene de la habilidad del dramaturgo para describir “verdades universales” perfectamente integradas en el sentir moral dominante, con las que el espectador no puede sino solidarizarse y hacer propias, en un ejercicio de identificación catártico y consolidador de la buena costumbre:

Il n'y a point de thèse, à proprement parler, dans *Les Fourchambault* ; mais les vérités dont la pièce est imprégnée et qui s'en exhalent sont des vérités de morale universelle et courante, des vérités acceptées de tous, chères à tous. Quelles sont ces vérités ? C'est qu'il vaut mieux pour une jeune fille se marier selon son coeur qu'en d'épouser une situation dans le monde ; c'est qu'un jeune homme, s'il aime une fille pauvre, et qu'il ait le tort de la séduire, aura encore avantage à réparer la faute en donnant son nom à la mère de son enfant ; elle lui apportera en échange le bonheur qu'une fille richement dotée ne lui aurait sans doute pas départi. C'est qu'il ne faut pas demander à un honnête homme d'où il vient, mais ce qu'il vaut ; que ce n'est pas sa faute s'il est né hors du mariage, et qu'il n'en est que plus estimable, s'il a du coeur. C'est enfin que la bonne et la mauvaise éducation sont toutes-puissantes pour former les enfants (...) Ce ne sont pas là, en effet, des vérités bien neuves ; mais c'est précisément parce qu'elles sont vieilles que le public au théâtre les retrouve toujours avec plaisir, et qu'il est charmé, quand on lui en rafraîchit la saveur par une nouvelle façon de les assaisonner.⁸⁶

Con todo, a pesar del convencionalismo y la inocuidad moral que presumiblemente rezuma la obra de Augier -Sarcey, tras haber descrito la trama argumental de la obra concluyendo con la retardada revelación de la identidad de Bernard a Léopold, alude a los últimos movimientos de la pieza (el matrimonio entre Bernard y Marie) con la

⁸⁵ Esperanza Cobos Castro. *Op. Cit.* P.80.

⁸⁶ Francisque Sarcey. *Quarante Ans de Théâtre. Op. Cit.* Vol. V. P. 89.

neutral y despectiva frase “le reste n’est plus que du drame ordinaire”⁸⁷- nuestra interpretación de la misma intuye una suerte de subversión moral tácita, velada bajo principios convencionales, muy similar al método escogido por Wilde para sugerir argumentos revolucionarios en el plano sexual. Ya en nuestro estudio preliminar de las notables similitudes entre *A Woman of No Importance* y *Le Fils de L’Émigré* nos habíamos detenido para señalar la identidad entre ciertas estructuras argumentales referentes a comportamientos sexuales de los personajes. Así, para justificar y reforzar nuestra tesis, describiremos en primer lugar el comportamiento paralelo de los personajes femeninos moralmente transgresores de las dos obras, Hester y Marie, con el fin de evidenciar un precedente francés en el personaje wildeano. Como veremos en último momento, la similitud entre las dos mujeres estará basada tanto en su conducta superficial, esto es, la impecable moralidad que ostentan a lo largo de las dos obras, ya sea hacia el resto de los personajes o hacia el público, como en los implícitos que se desprenden del análisis simbólico de las dos piezas. En segundo lugar recurriremos al análisis crítico de *A Woman of No Importance* realizado por Christopher Nassaar, en tanto que pieza sexualmente subversiva. Finalmente, tras destacar el interés de este estudio para el paralelismo que pretendemos establecer, constataremos los procedimientos adoptados por Augier en *Les Fourchambault* para formular o sugerir interpretaciones similares a las propuestas por el dramaturgo irlandés de modo a establecer un puente intertextual entre los subterfugios utilizados por ambos dramaturgos.

Como venimos diciendo, nuestra intención al detallar la subliminalidad wildeana a la hora de sugerir contenidos transgresivos es establecer un paralelismo con la obra de Augier, *Les Fourchambault*, recientemente analizada. A pesar de la inocuidad moral y “bon sens” promulgados por los artículos críticos de la época⁸⁸, Augier en esta pieza es

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ La puesta en escena en escenarios madrileños suscitó alabanzas de todo tipo referidas al mensaje moral de la obra, referente de honor y probidad. Así lo confirma la reseña escrita por el crítico teatral Fernández de los Ríos para *Ilustración* el 15 de abril de 1878: “El autor, gran poeta dramático, observador sin par, satírico y cómico como pocos, acaba de poner el sello a su gloria con este triunfo del genio, del honor y la probidad. En los cinco actos, dos de los cuales son los más admirables que ha producido el teatro francés

capaz de transmitir, bajo el aparente velo del buen gusto y de la corrección moral, un argumento paralelo subversivo basado en la relación incestuosa mantenida entre Bernard y Marie. Estos dos personajes, junto a Madame Bernard, son revestidos a lo largo de toda la obra de la sublimación moral característica de los personajes tipificados como “positivos” dentro del esquema melodramático, sirviendo de contrapunto crítico a las costumbres decadentes y regresivas del resto de los miembros de la familia Fourchambault. Los oscuros orígenes de Bernard, que contrastan con la “blancura” y nobleza de su alma, han sido ya reseñados más arriba. En cuanto a Marie, Wilde podría haberse servido de su personaje para esbozar a Hester en *A Woman of No Importance*, tanto por la supuesta justeza moral que se le atribuye superficialmente, como por el trasfondo subversivo que encierra una vez desgranado su aparente talante humano y reformador. En primer lugar, ambas mujeres no pertenecen directamente al contexto social en el que se enmarcan. Marie ha sido recogida por la familia Fourchambault por medio de una carta escrita por su tío en la que se detallaban sus orígenes y solicitando asilo en su hogar. Hester, procedente de los Estados Unidos, tampoco forma parte integrante de la alta sociedad londinense. Tan sólo ha sido invitada a la reunión celebrada en la mansión de los Hunstanton, por lo que su función, como la de Marie, consiste en actuar en tanto que espectador de la obra que representan sus contertulios - sin duda la similitud entre la representación escénica y el código de conducta de la alta sociedad, la teatralización de sus vidas, es notable. Siguiendo la mejor tradición de la literatura de viajes, desde Rabelais y Montaigne hasta Swift y Montesquieu, ambas mujeres se emplean en observar cuanto acontece en la nueva sociedad en las que se hallan insertas sirviendo sus perspectivas personales de contrapunto crítico a la norma de lo establecido. El paraíso terrenal que predica Hester en su apología de los Estados Unidos, tierra de equidad moral, es similar al exótico edén del que procede Marie. Hester describe, como contrapunto de las costumbres británicas, un país quimérico que defiende y respeta el trabajo como valor supremo, la sana amistad entre hombres y

contemporáneo, Augier ejerce el dominio de su genio sobre el público, con rozamiento de pasiones nobles; de este choque conmovedor brota una acción sobria, poderosa, irresistible, que conduce a la conclusión, del hijo natural, del bastardo, a quien la familia debe la salvación de su honra”. Citado por Esperanza Cobos Castro. *Op. Cit.* P. 84.

mujeres, donde la vida es esperanza y voluntad personal y no existen diferencias entre las personas. Absolutamente contraria a la atmósfera inglesa, se siente incómoda en sus reuniones, al ser incapaz de adecuar la expresión natural de sus sentimientos a las pautas de conducta exigidas en la alta sociedad :

Hester : Mr. Arbuthnot has a beautiful nature ! He is so simple, so sincere. He has one of the most beautiful natures I have ever come across. It is a privilege to meet him.

Lady Caroline : it is not customary in England, Miss Worsley, for a young lady to speak with such enthusiasm of any person of the opposite sex. English women conceal their feelings till after they are married. They show them then.⁸⁹

Frente a las rígidas barreras que mantienen las distancias entre ambos sexos, Hester exige la posibilidad de mantener una amistad sana entre hombres y mujeres desprovista de los prejuicios existentes acuñados a las relaciones interpersonales (“Do you, in England, allow no friendship to exist between a young man and a young girl ?”). La espontaneidad no tiene cabida en la alta sociedad, donde tan sólo verbalizar un sentimiento es indicio de incorrección. Una escena similar tiene lugar durante el primer acto de *Les Fourchambault*, al ser Marie recriminada en su conducta por Madame Fourchambault, bastión del código social, al pretender ir a cabalgar en compañía del joven Léopold :

Madame Fourchambault : Sans ta soeur ? Es-tu fou ?

Blanche : Ce ne serait pas la première fois.

Madame Fourchambault : Ce n’est pas convenable. Allez Germain. (Le valet de chambre sort).

Marie : Alors, en France, une demoiselle qui monte à cheval seule avec un jeune homme, c’est *shocking* ?

Madame Fourchambault : Très *shocking*, ma chère Marie !. Est-ce que cela se fait à Bourbon ?.

Marie : Oh ! nous n’y regardons pas de si près, et le diable n’y gagne rien, je vous assure.

Léopold (à part) : Le diable n’y perd rien non plus.

Madame Fourchambault : Il faut vous habituer à nos pruderies européennes.

⁸⁹ Acto I. P. 418.

Marie : J'aurai de la peine...J'ai été élevée dans la liberté créole, doublée de la liberté anglaise, ma mère étant de l'Île Maurice.

Fourchambault : Pourtant, ma chère enfant, la position d'institutrice que vous cherchez demande des manières plus correctes.

Marie : Je les prendrai quand j'y serai.

Blanche : Pourquoi parler de ça, papa ? ce n'est pas gai.

Marie : Oh ! ma chère Blanchette, si j'étais de caractère à m'affliger, je n'en finirais pas. Par bonheur, le ciel m'a repris tant de choses, m'a laissé un fond de gaieté, qui me permet d'envisager l'avenir sans l'ombre de tristesse ni d'inquiétude.⁹⁰

Marie, tal y como más tarde escribirá Wilde en boca de Hester, reivindica las libertades asociadas a su espacio anterior. La carencia de prejuicios existente en la isla Bourbon, a la que se añade el origen de su madre, nacida en la Isla Mauricio, ilustran parajes naturales en los que el hombre vive ajeno a los ridículos códigos blandidos por la supuesta sociedad moderna. Su diferente educación le ha permitido fortalecer su juicio y su persona -al final de la obra se mostrará indiferente a los rumores y difamaciones que corren por la ciudad sobre su persona-, al tiempo que le ha otorgado un optimismo y una fe en sí misma que recuerdan la sentenciosa afirmación de Hester describiendo la vida como una perpetua esperanza (“Nothing should be out of the reach of hope. Life is a hope”). Además, la libertad de la isla se refuerza por la libertad supuestamente asociada a los países sajones⁹¹, reflejada en su uso continuado de palabras y expresiones inglesas que desafían en un tono similar al de Hester, el discurso autoritario de los Fourchambault. Recreando el mito rousseauiano del estado natural, Marie exige con sus actos y la inocencia que caracteriza la juventud de su personaje, la prevalencia de la nobleza y bondad espiritual humana, y la superioridad del sentimiento sobre la costumbre. Con el fin de reformar la atmósfera insana que rige la sociedad encarnada en el microcosmos de los Fourchambault, y como reconocimiento a la acogida en el seno de la familia, Marie intenta por todos los medios ayudarles en su debacle económica y sentimental, proponiendo alternativas morales al artificio reinante. Se opone al capricho de Madame Fourchambault de reservar el dinero de su dote para el casamiento de sus

⁹⁰ Acto I, escena 1. Pp. 154-155.

⁹¹ Entendemos libertades sociales y avances democráticos, principalmente en contraposición con Francia.

Capítulo 8

hijos, y sugiere emplearlo en pagar las deudas y rehabilitar el nombre del marido aportando fondos propios ahorrados durante su estancia en la casa. Sus ideas son tildadas de “salvajes” y “quijotescas” por Madame Fourchambault a lo que no duda en responder de acuerdo con una escala de valores personal pero noble :

Marie : Mais si vous restez riche auprès de sa dette, ce n'est pas sa faillite qui le déshonorerait, c'est votre fortune.

Madame Fourchambault : Vous êtes une sauvage, ma chère. En Europe, cela se passe tous les jours ainsi, et faire autrement serait un pur donquichottisme dont personne ne me saurait gré.

Marie : Que votre mari...et ses créanciers. Et bien, madame, je suis peut-être une sauvage, en effet, mais je vous jure que l'homme dont je porterais le nom, ne courberait pas la tête tant qu'il serait en mon pouvoir de la lui tenir droite.⁹²

Desafiante de lo establecido, Marie recrimina la actitud de la madre hacia su marido imponiendo el sentido común y el cariño hacia la pareja sobre las apariencias sociales. El personaje de Blanche no está exento de su prédica y, cercana a contraer matrimonio con un hombre al que no ama, Marie no duda en desobedecer los dictámenes de su madre y apostar por el sentimiento sobre el interés económico. Sus ideas en este sentido, se reúnen fielmente con las del otro gran reformador de la obra, Bernard, mitificando la institución matrimonial frente al uso degradante que de la misma realizan los hombres :

Marie : Si vous ne tenez pas à aimer votre mari, vous ne tenez donc pas non plus à ce qu'il vous aime ? Vous acceptez une vie commune sans intimité et sans tendresse ? Un contact de toutes les heures avec un étranger ? Cela ne vous révolte pas ?

(...)

Bernard : croyez-moi, ma chère blanche, le mariage est la plus basse des institutions humaines, quand il n'est que l'union de deux fortunes.

Marie : Et c'est la plus haute des institutions divines, quand il est l'union de deux âmes.⁹³

⁹² Acto III, escena 4. P. 230.

⁹³ Acto IV, escena 8. P. 371.

Amor, nobleza, honor, generosidad, bondad, fe en uno mismo, obediencia a la ley divina, esperanza y tesón, son los conceptos clave de los argumentos utilizados por Marie a lo largo de la obra. Estos se repiten al aparecer de manera resumida en el sermón pronunciado por Hester en el primer acto de *A Woman of No Importance*, como crítica y enmienda de la alta sociedad británica.

Hester : We are trying to build up life, Lady Hunstanton, on a better, truer, purer basis than life rests on her. This sounds strange to you all, no doubt. How could it sound other than strange ? You, rich people in England, you don't know how you are living. How could you know ? You shut out from your society the gentle and the good. You laugh at the simple and the pure. Living, as you all do, on others and by them, you sneer at self-sacrifice, and if you throw bread to the poor, it is merely to keep them quiet for a season. With all your pomp and wealth and art you don't know how to live - you don't even know that. You love the beauty that you can see and touch and handle, the beauty you can destroy, and do destroy, but of the unseen beauty of a higher life, you know nothing. You have lost life's secret. Oh, your English society seems to me shallow, selfish, foolish. It has blinded eyes, and stopped its ears. It lies, like a leper in purple. It sits like a dead thing smeared with gold. It is all wrong, all wrong, all wrong.⁹⁴

El sentido utópico de su prédica recuerda a los sermones pronunciados por los sacerdotes protestantes que Wilde debió conocer bien en su gira por los Estados Unidos. Hester, como Marie, mitifica igualmente la ley de Dios aplicándola con mayor rigor que la primera. Si Marie se limitaba a encarnar casi inocuamente el dogma imperante con el fin de encauzar la fe y el sentir popular, de acotarlo dentro de los márgenes del “bon sens” en los que se circunscribe la dramaturgia de Augier, Hester agudiza los dictámenes de su precedente femenino blandiendo los preceptos morales puritanos como caballo de batalla contra la corrupción moral. Así, no duda en afirmar el valor de la culpa y de la expiación del pecado como norma correctiva de los hombres, exigiendo la traslación de los pecados de padres a hijos con el fin de que estos sean purgados y reparados por ellos. Su postura es refrendada por el otro personaje moralista de la obra :

⁹⁴ Acto II. Pp. 435-436.

Capítulo 8

Hester : ...A woman who has sinned should be punished in the same way ?

Mrs. Arbuthnot : yes.

Hester : She shouldn't be allowed to come into society of good men and women ?

Mrs. Arbuthnot : She should not.

Hester : And the man should be punished in the same way ?

Mrs. Arbuthnot : In the same way. And the children, if there are children, in the same way also ?

Hester : Yes, it is right that the sins of the parents should be visited on the children. It is a just law. It is God's law.⁹⁵

Es evidente la similitud existente entre las dos mujeres. El germen de Hester se halla en Marie, aunque Wilde lleva hasta sus últimas consecuencias la presencia intrusista de la joven en la familia por medio de un personaje más destabilizador en su interpretación simbólica que en su estructura superficial. De hecho, la totalidad de la obra es una apología de la subversión moral. Esta es la tesis defendida por numerosos autores, siendo los dos más destacables Patricia Flanagan Behrendt y Christopher Nassar, y a partir de la cual encontramos numerosas conexiones entre *A Woman of No Importance* y *Les Fourchambault*. Behrendt ha destacado el componente incestuoso de la trama de *A Woman of No Importance*, subrayando en particular los deseos sexuales inspirados por Gerald en Lord Illingworth, avivados más aún si cabe por el conocimiento del parentesco entre los dos hombres. Behrendt sostiene su tesis a partir del resumen que de la obra llevó a cabo Lytton Strachey en el reestreno de 1907 :

Mr. Tree is a wicked Lord, staying in a country house, who has made up his mind to bugger one of the other guests - a handsome young man of twenty. The handsome young man is delighted ; when his mother enters, sees his lordship and recognizes him as having copulated with her twenty years before, the result of which was - the handsome young man. She appeals to Lord Tree [sic] not to bugger his own son. He replies that it is additional reason for doing it (oh ! he is a very wicked lord).⁹⁶

⁹⁵ Acto III. P.452.

⁹⁶ Patricia Flanagan Behrendt. *Oscar Wilde : Eros and Aesthetics*. London. St Martin's Press. 1991. P. 156.

Por su parte, Nassaar centra la totalidad de su interpretación en torno a parámetros cercanos a la crítica psicoanalítica⁹⁷. A partir de la descripción en la obra de la imaginería del jardín y de los significados religiosos asociados a éste -que no son otros que “pecado”, “lujuria” y “transgresión social”, el crítico establece un paralelismo entre el espacio y el comportamiento de los personajes similar a recreaciones bíblicas. Como también ocurría en *The Scarlet Letter*, el jardín o bosque representaba el origen de la unión entre los hombres, y como tal, el origen de la sociedad y la concepción de su pecado. “The book of life begins with a man and a woman in a garden” señala Lord Illingworth. Es precisamente en la terraza donde se desarrollan la tentativa de seducción de Lord Illingworth hacia Hester y de Mrs. Allonby hacia éste último, e igualmente fue en el jardín donde surgió el amor - y el fruto de éste - entre Illingworth y Mrs. Arbuthnot.

Pero si el jardín, elemento también presente en *Le Fils de Coralie* de Delpit con connotaciones similares, representa la unión entre los cuerpos, también representa el pecado y lo asocial. Así, las uniones que se pretenden realizar en su contexto desafían la ley moral. Tal es el caso de Lord Illingworth y Hester, ya estudiado en relación a *Le Fils de L'Émigré*, en el que el padre trata de arrebatarse la amante del hijo sin conseguirlo obligando a que la mujer huya y penetre de nuevo en las paredes sociales de la casa protegiéndose del estado de no-ley propio del jardín y la terraza. Además, Gerald fue concebido en el jardín del padre de Mrs. Arbuthnot, lo que confirma la interpretación anterior del jardín como espacio connotado con semas sexuales y, más importante aún, avanza una nueva visión del mismo cargada con semas incestuosos. Esto se debe a que, como explica Nassaar, el excesivo proteccionismo que caracteriza a Mrs. Arbuthnot con respecto a su hijo es debido a que éste desplazó por completo a su padre desde su nacimiento. La interpretación convencional reduce la escena a una simple muestra de amor materno, pero las palabras de Mrs. Arbuthnot no dejan de ser ambiguas sobre este punto y traslucen un sentimiento apasionado que supera el amor de madre :

⁹⁷ *Vid.* Capítulo “Daughters of Herodias” in Christopher Nassar. *Op. Cit.* Pp.73-122.

Mrs. Arbuthnot : No office is too mean, no care too lowly for the thing we women love- and oh ! I loved you. Not Hannah, Samuel more. And you needed love, for you were weakly, and only love could have kept you alive. Only love can keep you alive.... (...) I have never repented of my sin. How could I repent of my sin when you, my love, were its fruit ! Even now that you are bitter to me I cannot repent. I do not. You are more to me than innocence. I would rather be your mother- oh ! much rather !- than have always been pure....⁹⁸

Gerald, el fruto de su amor pasado, se ha convertido en su amor presente, ocupando el lugar del padre. Dado que no pudo extender su poder sobre la figura masculina que concibió a su hijo y que la convirtió en madre, Mrs. Arbuthnot trató que el doble de ésta, Gerald, de mayor fragilidad, le perteneciera exclusivamente para borrar así la frustración pasada y adoptara la función del marido que no pudo tener. Los tintes incestuosos de su parlamento se refuerzan si reparamos en el simbolismo nominal del personaje femenino. Según el *Génesis*, Raquel fue la hija de Labán y la esposa de Jacob, su primo, quien asombrado por su belleza, la pidió a Labán como esposa. Éste accedió a cambio de que Jacob permaneciera a su servicio durante siete años. Así fue y una vez concluido el plazo, Labán le entregó a la hermana de Raquel, Lía, por lo que Jacob debió permanecer otros siete años a su servicio para finalmente desposarse también con Raquel. El simbolismo nominal implícito en el personaje de Mrs. Arbuthnot es sutil, pero no casual, pues el nombre, como veremos en el último capítulo, posee para Wilde una carga identificativa y determinativa del personaje derivada de la tradición teatral anterior, en la que el personaje se definía por éste, preparando al público a partir de él, anticipando así su lugar y función en la obra.

La carga incestuosa subliminalmente integrada en la obra es corroborada por la entrada en escena final de la prometida de Gerald, Hester, la joven puritana norteamericana que reivindicaba con dureza una ley divina que purgara los pecados

⁹⁸ Acto IV. P. 462.

cometidos por los padres en la figura de los hijos⁹⁹, y que a medida que avanza la pieza, modifica sus posiciones primeras abogando por el amor como única ley de Dios. El personaje de Hester propicia un nuevo giro de tuerca al incesto flotante sobre la escena al fomentar la identificación entre ella y Mrs. Arbuthnot, las dos únicas mujeres existentes en la vida de Gerald por las que siente un idéntico amor. La identificación entre los dos personajes femeninos se produce al pretender éste que su madre contraiga matrimonio con Lord Illingworth. Mrs. Arbuthnot se niega tajantemente y, frente a las duras palabras de su hijo reclamándole el cumplimiento de su pretendido deber como madre, sólo halla consuelo en las palabras de la joven que, contrariamente a sus opiniones expresadas al principio de la obra, se pone de su lado exigiendo su derecho a no contraer matrimonio con aquel que ha mancillado su honor y su vida, y le ofrece su ayuda para escapar del encierro moral en el que se encuentra :

*Hester (running forward and embracing Mrs. Arbuthnot) : No, no ; you shall not. That would be real dishonour : the first you have ever known. That would be real disgrace : the first to touch you. Leave him and come with me. There are other countries than England...Oh! other countries over sea, better, wiser, and less unjust lands. The world is very wide and very big.*¹⁰⁰

El abrazo en el que se funden las dos mujeres confirma su unión física y su conversión en un sólo personaje. Pero esta metamorfosis sólo culminará con la aceptación por parte de Gerald del pasado de su madre, y la consecuente manifestación de amor hacia ella. Así lo exige Hester como condición a su enlace, reforzando aún más si cabe la paridad entre las dos mujeres :

⁹⁹ Esta rigidez moral era observada igualmente en el personaje de Daniel, en *Le Fils de Coralie*. El hijo defendía la obligación de todo hombre para con la verdad y el pasado. Asumir los actos de cada uno, así como aquellos de sus padres, es el justo principio que rige su comportamiento. Así se lo hace saber a Montjoie.

Montjoie: ...Mais vous, capitaine, reconnaissez qu'il est pour le moins bien douloureux de rejeter sur un honnête homme le poids de la faute commise par...son père.

Daniel : C'est douloureux, il est vrai, mais vous aurez obéi à votre conscience. (Acto II, escena VIII, p. 61).

¹⁰⁰ Acto IV. P. 463.

Hester (waving him back) : Don't, don't ! You cannot love me at all unless you love her also. You cannot honour me, unless she is holier to you. In her all womanhood is martyred. Not she alone, but all of us are stricken in her house.¹⁰¹

En el paralelismo creado entre Hester y Mrs. Arbuthnot de sugestivas implicaciones incestuosas, Christopher Nassaar observa un detalle eminentemente sexual derivado de las palabras proferidas por el personaje de la madre, reclamando a su hijo el recuerdo obligado de su figura en aquellos momentos en los que se encuentre con Hester (“So she comes first, you are worthy. And when you are away, Gerald...with...her -oh, think of me sometimes. Don't forget me.”¹⁰²). El imperativo final es entendido por el crítico como una invitación al sexo. Su argumento es el siguiente : “Mrs. Arbuthnot had said earlier that she could not repent of her sin, and she does not repent now. She brings Gerald a girl in her own image and practically instructs the boy to think of his mother when he is making love to his wife. Vicariously, Mrs. Arbuthnot will remain Gerald's lover.”¹⁰³ Como en *Hamlet*, la pervivencia del recuerdo en el hijo deberá guiar su destino regido ahora desde la sombra por la madre, encarnada en la nueva esposa de éste. La similitud entre el imperativo pronunciado por Mrs. Arbuthnot, *Think of me sometimes. Don't forget me* y la sentencia final del espectro shakespeariano, *Adieu, adieu, Hamlet, remember me*¹⁰⁴, más que despedidas, sirven de reencuentro y ensanche de los lazos paterno-filiales, quedando los hijos marcados con el deber de llevar consigo la memoria de los padres, perpetuando así sus vidas en las suyas propias.

La comparación realizada con la tragedia de Shakespeare nos permite enlazar con el último punto de nuestro argumento inicial, dedicado al estudio de las connotaciones incestuosas en *A Woman Of No Importance*. Curiosamente, además del paralelismo existente entre las proféticas palabras pronunciadas por el espectro y Mrs. Arbuthnot, observamos una gran similitud entre el argumento shakespeariano y las sugerencias sexuales sutilmente veladas en la pieza de Wilde. En *Hamlet*, Claudius

¹⁰¹ *Ibid.*.

¹⁰² Acto IV. P. 464.

¹⁰³ Christopher Nassaar. *Op. Cit.* P.118.

¹⁰⁴ William Shakespeare. *Hamlet, Prince of Denmark*. Acto I, escena 5..

había asesinado a su hermano para arrebatarle trono y esposa, quedando Hamlet destinado a vengar la memoria de su padre y purgar los actos de su madre. Su venganza ha sido estudiada en clave psicoanalítica como una tentativa de restablecer la figura del padre en el hijo, subrayando la relación incestuosa mantenida entre Hamlet y su madre, Gertrude. Mrs. Arbuthnot también habría suplantado con su recuerdo la figura de Hester en el futuro de su hijo Gerald, tal y como Gerald había suplantado a Lord Illingworth para con su madre. Por otro lado, en Hamlet, los dos hermanos - Hamlet y Claudius- quedarían por tanto desposados a la misma mujer, Gertrude, suplantándose el uno al otro. Y de igual modo, el incesto en Wilde también tiene por últimos protagonistas las relaciones sexuales entre hermanos. La escena con la que se cierra la obra, en que los dos amantes, adentrándose solos en el jardín, dan media vuelta en busca de Mrs. Arbuthnot, posee una doble lectura altamente reveladora en este sentido :

Gerald : Well dear mother. You never came out after all. So we have come in to fetch you.

Mother, you have not been crying ? (*Kneels down beside her.*)

Mrs. Arbuthnot : My boy ! My boy ! My boy ! (*Running her fingers through his hair.*)

Hester (coming over) : But you have two children now. You'll let me be your daughter ?

Mrs. Arbuthnot (looking up) : Would you choose me for a mother ?

Hester : You of all women I had ever known.

*They move towards the door leading into garden with their arms round each other's waists.*¹⁰⁵

La subliminalidad de la escena es evidente. Hester, al ofrecerse como hija de Mrs. Arbuthnot y ésta como madre, adopta el papel de hermana de Gerald, su amante. El doble sentido de las palabras permite que la acción bascule entre la ternura melodramática y la más transgresiva sugerencia sexual de un modo imperceptible para el público de la época. El movimiento final, en el que los tres amantes penetran abrazados en el jardín del pecado confirma la circularidad de la pieza, cuyo final es idéntico al acto que la inauguró -es decir, la relación mantenida por Lord Illingworth y Mrs. Arbuthnot en el jardín del padre de ésta.

¹⁰⁵ Acto IV. P. 468.

Como acabamos de ver, *A Woman of No Importance* encierra un amalgama de posibles interpretaciones que traslucen un principio moral diametralmente opuesto al predicado aparentemente por la obra y que, de acuerdo con el éxito de público obtenido, constituyó el primer mensaje receptivo por la audiencia victoriana. A pesar de la existencia de argumentos críticos resaltando lo contrario¹⁰⁶, nuestra opinión es que subyace una estructura profunda muy similar a la wildeana en *Les Fourchambault*. Su morfología establece igualmente dos interpretaciones antagónicas tanto al servicio como en oposición de la homogeneidad de principios establecidos como correctos. En la obra de Augier, los dos personajes que rezuman impecabilidad moral, Bernard y Marie, son aquellos que sugieren nuevas lecturas a las establecidas. Su relación bascula de la simple amistad entre dos personas de diferente edad, al matrimonio. Ya en los primeros compases de la obra, Marie mostraba un interés por Bernard sospechoso par el resto de la familia. El joven Léopold, enamorado de Marie y por ello más atento a sus movimientos, intuía un curioso sentimiento de extraña naturaleza latente en su corazón hacia el hombre (“Tout ce qui touche à M. Bernard, intéresse vivement mademoiselle Letellier”), curiosidad reforzada en la platitud sentimental de Léopold por cuanto de horrendo había en su aspecto (“Et la fortune ne l’a pas changé...malheureusement pour lui ! Est-il assez laid, assez mal bâti ! quel courtaud !”). Como era de esperar para el público que constata progresivamente la inclinación de la joven por Bernard, Marie en absoluto compartía los juicios estéticos de Léopold, compensando su pretendida fealdad con el coraje y el valor que otorgan la experiencia. Así describe Marie su actitud en el relato de su trayecto en barco desde su isla natal hasta su llegada a Francia, durante el cual Bernard fue capaz de reducir un motín por sí sólo :

Marie : Que vous a-t-il fait ?

¹⁰⁶ Sarah Eltis, si bien reconoce cierta influencia de *Les Fourchambault* en *A Woman of No Importance*, niega por completo cualquier contenido subversivo en el precedente al reducir la obra francesa a un simple drama maniqueo de virtud y corrupción : “ Wilde thus rewrites the traditional drama of the unmarried mother and illegitimate child, transforming it from a straightforward tale of virtue and corruption into a more ambiguous and realistic conflict between fallible human beings”. In Sarah Eltis, *Anarchism, Feminism and Socialism in the Plays of Oscar Wilde*. Tesis Doctoral. Oxford University (Bodleian). 1993. p. 175.

Léopold : Rien, il est affreux, voilà tout !

Marie : Je ne trouve pas ; il est même quelquefois très beau.

Léopold : Oh! A quelle heure ?

Marie : Mais...à l'heure du danger, entre autres.

Léopold : Qu'en savez vous ?

Marie : Je l'ai vu réprimer une tentative de révolte à bord, pendant notre traversée ; et je vous répons que ce courtaud avait six pieds quand il prit à la gorge le chef des mutins et commanda à ses complices de le mettre aux fers.

Blanche : Et ils obéirent ?

Marie : On ne désobéit pas à un monsieur dont les yeux lancent de tels éclairs. J'aurais été bien fière, dans de moment-là, d'être sa fille ou sa soeur.¹⁰⁷

La imagen del motín es interesante pues la escena narrada por Marie se repetirá, esta vez en el propio hogar de los Fourchambault, durante la debacle económica en la que se ven envueltos debido en parte a la suspensión de pagos realizada por una empresa deudora y por el continuo derroche de Madame Fourchambault. Bernard será de nuevo capaz de apaciguar la rebelión de sus miembros imponiendo con rigor el sentido común y acotando los gastos dispensables de la familia. Bernard aparece como un hombre resueltamente decidido, poseedor de virtudes otorgadas por la veteranía y la experiencia de las que carece el personaje todavía inmaduro de Léopold. Pero además, esta escena es relevante por aventurarse Marie a verbalizar por primera vez un sentimiento de proximidad hacia Bernard, que va en aumento a lo largo de la obra. Augier, como previamente Wilde, disfraza a la perfección el verdadero sentimiento subyacente al texto. Así, es curioso señalar que la naturaleza de este sentimiento - aparentemente una muestra de admiración romántica hacia un hombre que ha sabido imponer su autoridad de manera arriesgada- se concretiza en la imagen de dos figuras femeninas, la hija y la hermana, cuanto menos inesperadas. Entendemos que el recurso de Marie hacia las mismas se desprende de la juventud del personaje, aún inmadura para concebir siquiera la posibilidad del amor y menos aún, del matrimonio. Por ello su relación con Léopold, quien sí está ciertamente enamorado de ella, se reduce para ella a un simple juego de rivalidades, a “une petite guerre” entre los dos en el que el amor no

¹⁰⁷ Acto I, escena 1. P. 150.

tiene cabida alguna y que tan sólo sirve para alimentar su orgullo infantil. De hecho tampoco reconocerá su amor hacia Bernard hasta el final de la obra, tras haber madurado y haber reparado en la naturaleza del sentimiento que desde el principio de ésta le acuciaba. Augier elabora con maestría el personaje de modo a camuflar un interés sexual evidente que sin embargo sí se muestra como tal en el caso de Madame Fourchambault. Como ya decíamos más arriba, Augier repite la escena del motín transfigurándola en el contexto de la familia Fourchambault. Los amotinados son esta vez un personaje único, Madame Fourchambault, cuyo poder puede provocar el derrumbamiento de la familia por completo. Bernard sin embargo toma las riendas de la situación y ataja sin dilación el discurso de la mujer imponiendo el suyo propio, al que siguen toda una serie de normas de conducta que ésta deberá obligatoriamente acatar. La admiración expresada por el personaje de Marie es sintomáticamente reproducida en el de Madame Fourchambault -mujer adulta, ya casada, y por lo tanto ajena a la inocencia infantil que se asocia a Marie- que sustituye el orgullo de la niña por deseos sexuales más explícitos :

Madame Fourchambault (seule, avec colère) : Ce Bernard ! quel manant ! quel brutal ! quel... (Avec sentiment.) Voilà le mari qu'il m'aurait fallu !¹⁰⁸

El deseo que Augier no osa poner en boca de Marie más que segundos antes de dejar caer el telón definitivamente, es pronunciado con soltura por Madame Fourchambault. En su lugar, el dramaturgo francés describe una relación de complicidad entre la joven y Bernard por definición ambigua, ya que no se ilustra en términos de amistad entre dos personas pero sí de compañerismo y mutuo entre familiares. Así, durante el motín, Marie revela su orgullo y su deseo por haber sido la hija o la hermana de Bernard, dos figuras parentales o uniones de sangre directas. Más tarde, Augier precisa el sentimiento de la joven matizándolo hacia el de sobrina, y no hija o hermana, diluyendo así las posibles sospechas de incesto directo. Bernard, que sabe de su amor hacia la joven, rehuye los calificativos de padre o hermano prefiriendo

¹⁰⁸ Acto III, escena 9. P. 249.

ser apodado “vieil ami” u “oncle”, expresión del distanciamiento pero también de la cercanía familiar entre los dos amantes :

Marie (assise près de la table, à droite, lui prennant les deux mains): Bonjour donc, vieil ami !...Pourquoi vous appelé-je vieil ami ? Je ne vous connais que depuis trois mois ! Mais vous avez été si bon pour moi pendant cette traversée, si paternel...non ! pas paternel, vous n’avez pas l’âge encore, si fraternel...

Bernard : Je n’ai plus l’âge.

Marie : Ni père ni frère ? Alors quoi ?

Bernard : Vous l’avez dit : ami, vieil ami.

Marie : Ce n’est pas assez. Voulez-vous que je vous appelle mon oncle ?

Bernard : Ça me fera même plaisir.¹⁰⁹

Tal y como ocurre en Wilde, el problema del dominio del lenguaje repercute en el dominio de la realidad. La acuñación de un término expresa la performatividad de la acción simbólica inherente a él. De ahí el riesgo que suelen correr los personajes con el uso indiscriminado de ciertas palabras. En este caso, la juventud de Marie le impide expresar con justeza verbalmente el sentimiento hacia Bernard. Ignorante en cuestiones del corazón, su inocencia tan sólo le permite adecuarlo al sentimiento de cariño, complicidad y gratitud propio de una hija hacia su padre, o de una hermana hacia su hermano. Al final de la obra descubrirá y deberá aceptar el significado de su deseo. La sequedad con la Bernard realiza la elección de las palabras a emplear - en ningún momento se permite tratarla de “nièce”, ciñéndose a un aséptico y distante “mademoiselle”-, su autodenominación, es reveladora de su interés por la joven y del conocimiento de su obligada limitación hacia ella. La familiaridad del tratamiento se refuerza por el hecho de que sólo podrá ser empleado en momentos de furtividad, en que la pareja no esté en presencia de ningún otro miembro de la familia. En tales casos, Marie opta por tratamientos más formales como “Monsieur Bernard”.

Con todo, la distancia que media entre la pareja hará que Bernard no pueda sino ser un consejero, un amigo, un padre, un hermano o un tío para Marie. Como tal actúa

¹⁰⁹ Acto I, escena 6. Pp. 172-173.

advertiéndola del peligro que corre de mancillar su virtud y su nombre al no atajar las tentativas seductoras del joven Léopold. Su experiencia es garantía de sabiduría y el final de la obra confirma las predicciones avanzadas en el primer acto. Debido a la falta de discreción de Madame Fourchambault, el nombre de Marie es ahora percibido por la sociedad como sinónimo de amante de Léopold. La única alternativa que le queda a la joven es, bien contraer matrimonio con él, bien exiliarse a Inglaterra, recordándonos al exilio final al que recurrirá Mrs. Arbuthnot en América. Bernard trata de conseguir que Léopold acepte a Marie en matrimonio a pesar de su pobreza, justificando su reiterado interés por el futuro de la joven en calidad de padre putativo de la misma - hasta tres veces argumenta su postura revistiéndola de un sentimiento puramente paternal¹¹⁰- y en razón de su desprotección frente a la crítica de la sociedad. La negativa de Léopold a aceptar la propuesta de Bernard provoca su ira y, colérico al comprobar como una vez más, el destino que tuvo que seguir su madre se repite en la mujer que, junto a ésta, ama, revela al joven hijo de los Fourchambault su verdadero origen confesando el nexo fraterno que los une y los esfuerzos realizados por salvar a su familia del desastre económico y social. La discusión se inicia al calificar de difamador Bernard al abuelo

¹¹⁰ Nos parece importante reseñar específicamente este dato pues viene a confirmar la relación incestuosa entre la pareja. Las tres ocasiones a las que nos referimos son : i) en la escena 4 del quinto acto, Marie narra lo ocurrido y la reputación que se le atribuye a Bernard. Éste no duda en ofrecerle su ayuda con el fin de enmendar el error de Madame Fourchambault. Marie le agradece el interés que muestra por ella : *Marie* : Je sais, monsieur Bernard, tout ce que vous voulez faire pour moi. J'accepte avec reconnaissance. Vous me croyez bien coupable ; mais, si vous réussissez dans votre tentative, vous reconnaîtrez que je ne suis pas indigne de l'intérêt paternel que vous me portez. / *Bernard* : Oui, paternel. Soyez tranquille ; la réparation ne vous manquera pas, j'en répons. ii) más adelante, en la misma escena del mismo acto, Bernard intenta convencer a Léopold de su deber como hombre, que es casarse con aquella mujer cuyo nombre ha sido erróneamente mancillado por sus continuas declaraciones de amor. Éste trata de compensar el agravio con una suma económica, provocando la indignación de Bernard : *Léopold* : Ce serait pourtant moins indiscret que ce que vous me demandez ; car, si je comprends bien, vous me demandez tout simplement d'épouser. / *Bernard* : Tout simplement. / *Léopold (se levant)* Est-ce que ce genre d'affaires est compris dans la commandite ? / *Bernard* : Non, monsieur ; mais je m'intéresse vivement à mademoiselle Letellier. / *Léopold* : Oh ! Je le sais de reste ; vous n'avez rien à lui refuser. / *Bernard* : Je me considère pour ainsi dire comme son père. iii) la misma escena concluye con la proposición lanzada por Bernard a Léopold, de aceptar a Marie como esposa a cambio de sufragar personalmente los gastos de su dote. El interés que Bernard muestra por la joven suscita de nuevo la curiosidad de Léopold : *Bernard* : En un mot, pas assez pour l'épouser ? et vous en épouserez une autre que vous n'aimerez pas du tout, mais qui vous apportera deux ou trois cent mille francs. / *Léopold (se levant)* : Plutôt trois cents. / *Bernard* : Eh bien, mademoiselle Letellier les a. / *Léopold* : Oh ! oh !....D'où lui viennent-ils, sans indiscrétion ? / *Bernard* : Je vous ai dit que je me regarde comme son père.

de Léopold y padre de Fourchambault, lo que provocó que éste último rechazaré a madame Bernard en matrimonio :

Bernard : Que votre grand-père était un vil calomniateur.

Léopold : Répétez donc ça !

Bernard : Le dernier des misérables !...

Léopold jette son gant au visage de Bernard, qui pousse un cri terrible, s'élance vers Léopold et s'arrête tout à coup se tordant les mains.

Bernard : Bien vous prend d'être mon frère !

Léopold : Votre frère !...seriez-vous... ? Vous êtes le fils de la maîtresse de piano ! Oh bien, alors, qu'à cela ne tienne ! Ne vous gênez pas ! Je connais l'anecdote, et je vous certifie que nous n'avons pas une goutte du même sang dans les veines.

Bernard : Le voilà le crime de votre grand père ! Vous le recommencez ! - Mais je viens, en trois jours, d'infliger à ses calomnies une série de démenties sans réplique : par commandement de ma mère, j'ai sauvé de la faillite votre père, qui est mon père !

Léopold (interdit) : Par commandement de votre mère ?...

Bernard : Oui, monsieur, elle tient encore à l'honneur d'une famille qui a fait si bon marché du sien. - J'ai pris la barre de votre embarcation en détresse ; j'ai remis dans votre maison l'ordre matériel et l'ordre moral ; j'ai arraché votre sœur, qui est ma sœur, à un mariage funeste ; tout cela par commandement de ma mère. Enfin, moi, je viens d'être souffleté par vous et je ne vous ai pas écrasé, tant je suis sûr que votre chair est ma chair.- Qu'en dites-vous maintenant ?

Léopold : Je dis que votre mère est la plus noble des femmes ; je dis que c'est le même sang qui coule dans nos veines ; je dis que c'est moi que j'ai frappé sur votre joue.- O mon frère, pardon !¹¹¹

Consideramos importante reproducir la escena de reconocimiento de los personajes tanto por constituir un elemento clave melodramático, característico de este tipo de dramas, cuanto por dar un nuevo giro al componente incestuoso de la obra añadiendo un nuevo personaje a la pareja: Léopold. Éste, en tanto que hermano de Bernard, habrá estado cortejando a su propia hermana -pues así se definía Marie en el primer acto en su relación con Bernard, así la definía Blanche, y como tal vivía en el hogar de los Fourchambault- , y como veremos más adelante, a la amante de su hermano. Las

¹¹¹ Acto V, escena 5. Pp. 291-292.

barreras sociales se diluyen por completo y se establece un trío fraternal en el que los lazos sanguíneos resultan filtros amorosos endogámicos para sus componentes.

La escena final de la obra resuelve y confirma las oscilaciones incestuosas entre los dos amantes, Marie y Bernard, desvelando y confesando su amor públicamente. Con todo, la confesión es sutilmente velada por Augier incluso durante los últimos compases de la obra, al mostrarse los propios personajes incrédulos ante sus propias pasiones y las de su amante. Bernard es incapaz de creer y de aceptar el amor que siente Marie por él - se siente, como dice Léopold, demasiado mayor (lo que nos lleva a pensar en su tendencia pedófila) y poco agraciado físicamente-, al igual que Marie no consigue reconocer hasta ese momento la naturaleza de su sentimiento. La unión de los cuerpos únicamente se consumará con ayuda de la autoridad omnipresente¹¹² en la trama, madame Bernard, homólogo de Mrs. Arbuthnot, quien aportará a los amantes el impulso necesario para consolidar su unión socialmente :

Blanche (pleurant) : Mais je ne veux que vous partiez, moi ! Pourquoi n'épousez-vous pas mon frère, puisque vous avez de l'amitié pour lui ?

Léopold : Par bleu ! parce qu'elle a de l'amour pour un autre.

Marie : Léopold !...

Blanche : Pour qui donc ?

Léopold : Pour un aveugle qui ne veut pas voir, un sourd qui ne veut pas entendre, un timide qui ne se trouve ni assez jeune, ni assez beau, pour être aimé, pour un idiot qui la pousse dans les bras d'un autre, qui la dote...

Marie : Léopold !...Ce n'est que vrai, monsieur Bernard.

Bernard (tombant dans un fauteuil, son visage dans ses mains) : Je ne le sais que trop, demoiselle !

Madame Bernard (le montrant à Marie, d'un geste suppliant) : Marie !

¹¹² Contrariamente a la tesis de Sarah Eltis, creemos que el espíritu de la obra está dominado por madame Bernard encarnada en los actos de su hijo, que no es sino la materialización física para con el mundo de su voluntad. Bernard representa todas las virtudes inculcadas por su madre, además de obedecer fielmente sus órdenes. Eltis, por el contrario, considera que el poder de la mujer se limita únicamente a la influencia económica que posee sobre los demás : Augier's *Les Fourchambault* shows women's sole power to be financial. Madame Bernard is able to save the father of her child from bankruptcy thanks to her own wealth and business sense. Yet her financial abilities have only been developed because she has been exiled from society and forced to fend for herself, adopting the man's role". *Anarchism, Feminism and Socialism in the Plays of Oscar Wilde. Op. Cit.* P.185.

Marie (à Bernard) : Si c'était vrai pourtant ? si, en vous quittant, je lisais dans mon coeur ? si ce que j'ai pris jusqu'ici pour de la reconnaissance, du respect et de l'admiration, était un autre sentiment ? si je vous tendais la main ?

Bernard (*balbutiant*) : Mademoiselle....Marie... (*à sa mère*) Non, c'est impossible.

Madame Bernard (*bas, à son fils*) : Elle a assez souffert pour comprendre, celle-là.

Bernard (*de même*) : C'est vrai !.

Madame Bernard : Va donc !

Bernard (*prenant la main de Marie*) : Marie !

Blanche (*à Léopold*) : Elle ne sera donc pas ma belle-sœur ?

Léopold : Bah ! il n'y a pas grande chose de change ! Bernard n'a-t-il pas été plus qu'un grand frère pour nous ?

Blanche : C'est vrai.

Léopold (*à madame Bernard, en lui baisant la main*) : Aussi, madame, je vous aime bien.¹¹³

La obra termina con el guiño de Léopold al espectador, al no revelar el secreto a Blanche del verdadero lazo que les une a Bernard, y con su reconocimiento a madame Bernard, a quien besa simbólicamente en la mano, expresando su agradecimiento por haberse comportado como una verdadera madre con su familia.

Finalmente, concluiremos con un detalle que perfila nuestro estudio en su conjunto por la notable cercanía escénica con *A Woman of No Importance*. En el último acto de la obra se produce una escena idéntica en su estructura profunda al acto tercero de Wilde. En ella, la ayuda ofrecida por Bernard y Madame Bernarde entendida por Marie en términos de amor de una madre hacia su hija y de un hermano hacia su hermana. Así lo afirma al conocer la intención de la familia de entregarle una suma considerable de dinero para que Léopold acepte contraer matrimonio con ella :

Marie (*avec un sourire triste*) : C'est une donation...Il y a, en effet, une mère et un fils qui m'aiment comme leur propre enfant. O coeurs d'or, âmes tendres et généreuses ! Que Dieu leur donne tout le bonheur qu'il me refuse !¹¹⁴

¹¹³ Acto V, escena 7. P. 298.

¹¹⁴ Acto V, escena 7. P.283.

Con esta exclamación, Marie refuerza la sensación de amor incestuoso añadiendo una nueva variante al mismo. Como ya habíamos constatado en *A Woman of No Importance*, Wilde sugería el amor pecaminoso entre la madre y el hijo -que había sustituido al padre- para más tarde traslucir el incesto entre los hermanos Hester y Gerald, al convertirse ésta por reconocimiento a la familia y aceptación de Mrs. Arbuthnot en hija suya, y por ende, en hermana de Gerald. El incesto culminaba al final de la obra en la salida de escena del trío de personajes abrazados, encaminados hacia el jardín del pecado, fundando así una terna incestuosa. En *Les Fourchambault* observamos unas pautas muy similares a las establecidas por Wilde. Si hasta el momento, Bernard y Marie emulaban, de acuerdo con el complejo de Electra, el deseo sexual entre padre e hija, esto es, en línea vertical directa, a partir de ahora, al comparar el cariño que los Bernard sienten hacia ella con el amor entre hermanos, Marie establece un nuevo vínculo con Bernard desde la perspectiva fraternal, remplazando la verticalidad anterior con la horizontalidad de la relación presente. Y como en Wilde también, la nueva pareja de hermanos enamorados daba paso a una terna afectiva que incluía a la madre del hombre, Marie integra en su relación a la madre soltera de Bernard, constituyendo así la identidad tríptica que observábamos en la pieza del irlandés. Además, como decíamos más arriba, es gracias a las palabras de ánimo de madame Bernard que se consigue la reunificación de la pareja, pues ambos personajes eran reticentes por sí solos a confesar y siquiera reconocer para sí mismos el amor del uno por el otro. Ejerciendo de enlace, madame Bernard alumbra la llama del amor entre los hermanos, consolidando con su presencia jerárquica la triple unión de los personajes.

CAPÍTULO 9: AN IDEAL HUSBAND. *LA CONSOLIDACIÓN DEL DANDI.*

9. *AN IDEAL HUSBAND*. LA CONSOLIDACIÓN DEL DANDI.

La tercera obra de Wilde cuyos orígenes dramáticos franceses pretendemos esbozar anticipa la que sería su última pieza, *The Importance of Being Earnest*, por cuanto Wilde comienza a encauzar un estilo propio no supeditado a referencias externas directas. En esta obra, Wilde no recurre de una manera tan patente como en *Lady Windermere's Fan* o *A Woman of no Importance* a piezas francesas anteriores o contemporáneas, aunque sigue respetando la estructuración del drama de acuerdo con presupuestos melodramáticos y cercanos a la *pièce bien faite*. Por cuanto supone un paso hacia adelante en su producción dramática, Wilde opta por sustituir la fundamentación de su comedia en obras de éxito francesas, por influencias menos directas extraídas del contexto de la época. Así, la cuestión femenina le ofrece el trasfondo necesario para su elaboración. En este sentido, Wilde modifica la forma de someterse a influencias de otras obras refinando contenidos a los que somete, una vez más, su propia interpretación de los mismos. Además, en lo relativo a la cuestión tratada desde el título mismo de la obra, *An Ideal Husband*, podemos establecer toda una serie de conexiones con obras contemporáneas¹ con las que Wilde comparte planteamientos temáticos, personajes y situaciones. Así, a lo largo del XIX encontramos numerosos maridos como Sir Robert Chiltern, idolatrados por sus esposas y aspirantes a un ilusorio ideal de perfección que acaba por sumirlos en desgracia o del que sencillamente terminan por renegar debido a la doble moral que profesan. Ejemplo de esto serían *A Debt of Honour* de Sydney Grundy (1890), *The House or the Home*, de Tom Taylor (1859), *The Candidate* (1888) de Justin McCarthy, *The Dean's Daughter*, escrita por F.C.Philips en colaboración con Grundy en 1888, *A Modern Marriage*, de Neville Doone (1890), *Lady Bountiful* (1891) y *The Notorious Mrs. Ebbsmith* (1895) de Arthur Wing Pinero, una novela escrita por una buena amiga de Wilde, Elizabeth Robins, titulada *George Mandeville's Husband* (1894), *The Liars* (1897) de Arthur W. Jones,

¹ A propósito de la cuestión femenina en la literatura británica de finales del siglo XIX, *vid.* K. Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*. *Op. Cit.* Pp. 89-107.

The Idler (1891), de Haddon Chambers -que ya habíamos visto relacionada con *Lady Windemere's Fan*-, *The Odd Women* de George Gissing (1893), *The Case of Rebellious Susan* (1894) o la célebre novela de Joseph Conrad *Heart of Darkness* (1899). Incluso Ibsen se suma a la larga lista de míticos maridos ideales en *Pillars of Society*, al igual que Conan Doyle con *A Foreign Policy* (1893). Otros maridos que ocultan un pasado menos virtuosos que su presente aparecen también en Bernard Shaw. En *The Philanderer* (1893), Grace Tranfield se niega a contraer matrimonio con Leonard Charteris debido a su libertinaje anterior. Aunque a veces es precisamente esa extrema pureza del cónyuge lo que provoca el rechazo femenino como es el caso de *This Woman and That* (1890) de Pierre Leclercq. Otros, al igual que Robert Chiltern, son sometidos al chantaje por parte de mujeres, como Sir Philip Marchant en *A Bunch of Violets* (1894) de Grundy. En lo concerniente a la cuestión femenina y a sus reivindicaciones éticas y políticas - Lady Chiltern pertenece a la "Women's Liberal Association"- debemos señalar referentes que podrían haber servido a Wilde de inspiración en la "World Women's Federation for the Regeneration of Men" de *A Beginner*, escrita en 1894 por Roda Broughton, así como a los alegatos radicalmente feministas presentes en *The Heavenly Twins* (1893), de Sarah Grand, aludidos anteriormente en su relación con *L'Étrangère* de Alexandre Dumas fils, y la más tardía *Votes for Women*, de Elizabeth Robins (1907). Otras opciones menos radicales corresponden a la posibilidad de restablecer un principio de equidad moral entre ambos sexos permitiendo un comportamiento femenino similar al de los hombres, esto es, rebajando el listón de pureza exigido en ellas. Este planteamiento aparece en *The Woman Who Did*, de Grant Allen, en *Husband and Wife* (1891) de F.C.Philips y Percy Fendall, y en la obra cumbre de la narrativa de Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*. Perspectivas más o menos críticas de la figura de la *New Woman*², muy popular en la literatura del último cuarto de

² El fenómeno denominado *The New Woman* surge dentro de un contexto generalizado similar a los "-ismos" que predominaron durante el primer cuarto del siglo XX. Es un momento en el que se percibe la novedad que está introduciendo el cambio de siglo, y se habla de "The New Voluptuousness", "The New Remorse", "The New Hedonism", "The New Drama", "The New Spirit", "The New Religious Movement". Como dice Louis Kronenberg recordando al autor del ensayo "The New Fiction", "not to be new is in these days not to be nothing". Louis Kronenberg. *Op. Cit.* P.119. En particular, el término *The New Woman*, según afirma Jean Chothia, parece haber sido introducido por Sarah Grand en 1894 a través de la popularización de su famoso ensayo "The New Aspect of the Woman Question", publicado en *The*

siglo, aparecen en obras que llevan por título el referente mismo, como *The New Woman* (1894) de Grundy o *Story of a Modern Woman* de Ella Hepworth Dison (1894). Otros ejemplos de mujeres emancipadas son la *Miss Julie* de Strindberg (1888), *Jude the Obscure* de Thomas Hardy (1895). Todo este largo listado de obras nos permite constatar el contexto social del que parte la obra de Wilde. Si bien en posteriores capítulos estudiaremos con más detenimiento alguna de estas obras en relación con *An Ideal Husband*, en las páginas siguientes nos ceñiremos al análisis comparado de ésta con tres únicas piezas francesas: *Il Ne Faut Jurer de Rien* de Alfred de Musset, *L'Ami des Femmes*, de Alexandre Dumas *filis* y *Dora* de Victorien Sardou. Dividiremos el estudio en tres subapartados. El primero de ellos estará dedicado al rastreo de los precedentes del dandi masculino wildeano tal y como está tipificado en *An Ideal Husband*. Ha de entenderse que no pretendemos establecer un muestreo completo de todos los precursores del personaje del dandi en la literatura, dado que tal investigación rebasaría los límites de este trabajo. Es evidente que los orígenes del dandi wildeano se remontan a toda una serie de obras narrativas y dramáticas francesas, británicas y norteamericanas bien señaladas ya por numerosos críticos. Entre los más destacados, H.L. Cook cita entre las más importantes *A Rebours* de Huysmanns, *La Peau de Chagrin* de Balzac, *William Wilson* de Edgar Allan Poe o *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson³, aunque el personaje del dandi bien podría situarse como descendiente de la tradición donjuanesca por cuanto de lenguaje y subversión moral hay en él. En cualquier caso, nos hemos limitado aquí a la búsqueda de similitudes del personaje de Lord Goring, centrándonos principalmente en la obra de Musset y en Dumas *filis*. Estas similitudes responden a la actuación de este personaje dentro del desarrollo de la trama y en relación a situaciones de evidente parecido entre las obras. El segundo subapartado de este capítulo se deriva del primero, y pretende trazar un puente entre el dandi femenino de la obra de Wilde, Mrs. Cheveley, y su

North America Review en marzo de ese mismo año. (nº.158, p.271.) Jean Chothia. *The New Woman and Other Emancipated Woman Plays*. (Edition and introduction). Oxford, New York. Oxford University Press. 1998. P.10.

³ H.L. Cook. "French Sources of Wilde's *Picture of Dorian Gray*". *The Romanic Review*. Vol. 19. 1928. Pp. 25-34. El análisis en profundidad del personaje del dandi wildeano en relación con todas estas obras y con la tradición duanjesca (Molière, Tirso) se reserva para la tesis doctoral.

homólogo en Sardou, *Dora*. El estudio en paralelo del personaje se realizará en su función como motor de la trama en ambas obras. En último lugar, este capítulo analizará el tratamiento dado a las relaciones objetales presentes en *An Ideal Husband* y en una serie de obras pertenecientes al teatro de *boulevard*. Pretendemos demostrar que Wilde utiliza y hace propios los recursos escénicos derivados de los objetos como personajes dramáticos activos fundamentales en la estructuración de sus obras.

9.1. PRECEDENTES DEL DANDI WILDEANO EN MUSSET Y DUMAS FILS.

9.1.1. *Il ne Faut Jurer de Rien*, de Alfred de Musset.

Musset estrena *Il Ne Faut Jurer de Rien* el 22 de junio de 1848 en la Comédie Française, aunque los escenarios londinenses serían testigos de la comedia durante las sucesivas visitas de la compañía francesa en las últimas décadas del siglo. La obra, aunque dotada todavía de ciertos rasgos románticos -la escena final en la que Valentin y Cécile se confiesan el uno al otro su amor- supone un giro en su dramaturgia hacia perfiles más psicológicos desprendidos de los conflictos internos del autor retratados en sus principales obras. Dado que en el último capítulo de nuestro trabajo, dedicado al estudio de *The Importance of Being Earnest* en comparación con la tradición cómica francesa, analizaremos esta obra con mayor profundidad, nos limitaremos en este apartado a reseñar ciertos paralelismos personajísticos entre *An Ideal Husband* y la comedia de Musset sin extendernos sobre la significación y componentes estructurales de la pieza.

Il ne faut jurer de rien recrea la estrategia de seducción desplegada por Valentin Van Buck para conquistar a Cécile, hija de la Baronesa de Mantes. El primer acto ejerce de presentación de los personajes principales. Van Buck, tío de Valentin, trata de

convencer a su sobrino para que se case. Sus argumentos son la ociosidad y el parasitismo constante de Valentin, y su principal arma su herencia. A menos que Valentin contraiga matrimonio con la hija de la baronesa des Mantes, la herencia de su tío no recaerá en él. Valentin le explica que su temor al matrimonio es debido a una relación amorosa pasada mantenida con una mujer casada. Desde entonces se juró a sí mismo evitar dicha unión con el fin de eludir el riesgo de la infidelidad conyugal femenina. Con todo, ante las inminentes presiones de su tío, el joven acepta el casamiento con una sola condición : deberá poner a prueba la fidelidad futura de su esposa antes de la unión entre ambos. Para ello, Valentin intentará seducir a la joven, fingiendo ser un desconocido, en el plazo de ocho días. En el caso de que Cécile fuera víctima de sus encantos, Valentin renunciaría al himeneo pues habría comprobado la posibilidad de que su mujer actuara igual en el futuro. El segundo acto tiene por espacio el castillo de la baronesa. Van Buck acaba de anunciar que su sobrino no ha podido acudir con él a la reunión con ésta. En ese momento se produce un accidente en las puertas del castillo : una carroza ha volcado y un hombre ha resultado malherido. Se trata de Valentin que, para fingir con mayor verosimilitud su identidad y poder introducirse de incognito en el castillo, ha provocado voluntariamente el accidente, con tan mala fortuna de -realmente- herirse en un brazo. Su tío le reconoce inmediatamente y tras discutir los métodos empleados por su sobrino, accede a no revelar su verdadera identidad. Malherido, Cécile se hace cargo de él, ofreciéndole sus cuidados. Valentin, que en un primer momento se mostraba reacio a los encantos de Cécile, al comprobar la indiferencia de ésta hacia él, siente como sus deseos hacia ella crecen progresivamente, y decide escribirle una carta de amor citándola en el bosque esa misma noche. Van Buck, temiendo el comportamiento libertino de su sobrino, revela el plan urdido por ambos narrando a la duquesa la intención de Valentin de hacer llegar una carta a Cécile. Sabedora de los deseos de Valentin, la baronesa pone a su hija bajo llave en la biblioteca. El tercer acto tiene por escenario un bosque en el que Valentin y Van Buck esperan darse cita con Cécile. Ésta, aunque encerrada en la biblioteca, consigue fingir una enfermedad que le permite salir y escapar a su encuentro nocturno. La baronesa, al conocer la noticia de la desaparición de su hija, se lanza en su búsqueda seguida por el

personal de servicio. Finalmente Van Buck, sabedor del lugar de encuentro secreto, les conduce a ella. Allí, rodeados por el bosque, Cécile y Valentin, según el patrón romántico, se declaran amor eterno y contraer matrimonio, mientras que Van Buck y la baronesa contemplan el final de la escena.

La similitud entre *Il ne Faut Jurer de Rien* y *An Ideal Husband* se centra en el primer acto de la pieza francesa, en la similar descripción psicológica de los cuatro personajes principales, Valentin, Van Buck, Lord Goring y Lord Caversham. Los dos primeros son equivalentes de los dos segundos en la comedia de Wilde, y el paralelismo se centra tanto en la semejanza de sus relaciones interpersonales, como en los diálogos de los que son protagonistas, y en los temas alrededor de los cuales giran sus conversaciones y sus discusiones. La primera escena del acto I se articula en torno a un conflicto dialectico entre dos personajes, Valentin -joven díscolo y seductor- y su adinerado tío Van Buck. Este conflicto es originado por la actitud parasitaria de Valentin que le vale la reprimenda de su tío. A pesar de de la seriedad que para Van Buck tiene el asunto, Valentin se permite responder a las preguntas realizadas por su tío sobre su futuro con la misma ironía que encontramos en el dandi de Wilde. La entrada en escena de Van Buck en la habitación de Valentin, que pronostica por sí sola el conflicto verbal que va a desarrollarse poco después, reflejan la indolencia del sobrino al igual que su burla, mostrada en las continuas aserciones y repeticiones de las frases de su protector :

Van Buck : Monsieur mon neveu, je vous souhaite le bonjour.

Valentin : Monsieur mon oncle, votre serviteur.

Van Buck : Restez assis ; j'ai à vous parler.

Valentin : Asseyez-vous ; j'ai donc à vous entendre. Veuillez vous mettre dans la bergère et poser là votre chapeau.⁴

⁴ *Il ne Faut Jurer de Rien*. In Alfred de Musset. *Oeuvres Complètes*. Paris. Seuil. 1963. Acto I, escena 1. P. 388.

Las palabras de Valentin resuenan en escena como si fueran ecos de las de su tío. La seriedad verbal de Van Buck carece de efecto con el joven libertino, que al repetir las frases de su protector, produce una sensación de redundancia automática originaria de la comicidad de la escena. Van Buck presiente que sus sentenciosas palabras rebotan en las de su sobrino, pues éste en ningún momento contradice sus propósitos pero tampoco trasluce ademanes de modificar su conducta. Una escena muy similar tiene lugar durante el tercer acto *An Ideal Husband* entre Lord Goring y su padre Lord Caversham. Anunciado por Phipps, el mayordomo, éste último acaba de llegar a la mansión de Lord Goring con intención de sugerir a su hijo que contraiga matrimonio y así enderece su supuesto comportamiento disoluto. Lord Goring reacciona idénticamente a Valentin por cuanto de ironía rezuman sus palabras :

Phipps : Lord Caversham.

Lord Goring : Oh, why will parents always appear at the wrong time ? Some extraordinary mistake in nature, I suppose. (*Enter Lord Caversham*) Delighted to see you, my dear father.

Lord Caversham : Take my cloak off.

Lord Goring : Is it worthwhile, father ?

Lord Caversham : Of course it is worthwhile, sir. Which is the most comfortable chair ?

Lord Goring : This one, father. It is the chair I use myself, when I have visitors.

Lord Caversham : Thank ye. No draught, I hope, in this room ?

Lord Goring : No, father.

Lord Caversham (sitting down) : Glad to hear it. Can't stand draughts. No draughts at home.

Lord Goring : Good many breezes, father.⁵

Ya las primeras palabras pronunciadas aparte por Lord Goring (“Oh, why will parents always appear at the wrong time ? Some extraordinary mistake in nature, I suppose”) denotan la capacidad del dandi de mostrar un doble rostro dependiendo de si el receptor es el público o el personaje que le acompaña. La naturalidad y exquisita cortesía con que recibe a su padre -“Delighted to see you, my dear father.”- confirman lo anterior

⁵ Acto III. Pp. 515-516.

proponiendo la vacua corrección modal como alternativa al enfrentamiento verbal y a la hostilidad. Así, la inmediata obediencia de Lord Goring, muy parecida a la disposición y ofrecimiento que muestra Valentin, no dejan de ser sospechosas para los invitados. Sus anfitriones, contrariamente a lo esperado, reaccionan con benevolencia, educación y prontitud frente a sus correctores morales, desarmándolos con su impasibilidad. El lenguaje deviene un método de defensa al ser empleado como caparazón ante las continuas provocaciones arremetidas contra ellos. Van Buck, que como Lord Caversham, también toma asiento para iniciar cómodamente su plática, comienza su discurso reformador, pero rápidamente es atajado por su sobrino alegando ser demasiado temprano para tan profundos simbolismos :

Van Buck (s'asseyant) : Monsieur mon neveu, la plus longue patience et la plus robuste obstination doivent, l'une ou l'autre, finir tôt ou tard. Ce qu'on tolère devient intolérable, incorrigible de qu'on ne corrige pas ; et qui vingt fois a jeté la perche à un fou qui veut se noyer, peut être forcé un jour ou l'autre de l'abandonner ou de périr avec lui.

Valentin : Oh ! Oh ! voilà qui est débiter, et vous avez là des métaphores qui se sont levées de grand matin.⁶

Wilde retoma la excusa temporal como método de ruptura conversacional, desarrollándolo de acuerdo con la estética indolente del dandi ocioso. Lord Goring prohíbe a su padre hablar de cuestiones trascendentales por ser demasiado temprano y tratarse del día equivocado. Al aplicar la rigurosa meticulosidad del dandi a la seriedad del asunto, Lord Goring consigue distanciarse del compromiso verbal que le exige su padre :

Lord Caversham : Eh ? Eh ? Don't understand what you mean. Want to have a serious conversation with you, sir.

Lord Goring : My dear father ! At this hour ?

Lord Caversham : Well, sir, it is only ten o'clock. What is your objection to the hour ? I think the hour is an admirable hour !

⁶ Acto I, escena 1. P. 388.

Lord Goring : Well, the fact is, father, this is not my day for talking seriously. I am very sorry, but it is not my day.

Lord Caversham : What do you mean, sir ?

Lord Goring : During the season , father, I only talk seriously on the first Tuesday of every month, from four to seven.

Lord Caversham : Well, make it Tuesday, sir, make it Tuesday.

Lord Goring : But it is after seven, father, and my doctor says I must not have any serious conversation after seven. It makes me talk in my sleep.⁷

La anteposición de argumentos banales por parte del dandi frente a la pomposa seriedad de Lord Caversham produce la ironía de la escena. El dandi, recurriendo a argumentos absolutamente ajenos al hilo de la discusión pero habilmente entrelazados de manera lógica -que no coherente aparentemente, pero no del todo desprovista de cierta coherencia profunda propia de una estética dándica personal- con las palabras de su padre, resta trascendencia a la situación que éste le plantea. Cada frase que Lord Caversham siga pronunciando será una victoria del dandi, pues la única réplica eficaz sería, en realidad, el silencio, la carencia de interlocución. Lord Caversham, al entrar en el juego de la discusión absurda, alienta al dandi en su discurso y le permite situar al mismo nivel la seriedad que su padre intenta imponer a los motivos que le conducen a su hijo, y los argumentos empleados por éste para rebatirlos. Todo ello enmarcado en un tono de corrección y de seriedad absoluta. Con todo, Lord Caversham, haciendo gala de paciencia a la par que ignorancia y no-entendimiento de cuan ridícula es la situación y de la burla pública de su hijo, no cesa en su intento de comunicarse con Lord Goring y obtener una respuesta convincente.

Una actitud paralela es la adoptada por Van Buck. Lord Caversham intuía cierta burla en sus palabras pero persistía en establecer una comunicación fluida con su hijo. Van Buck también siente que su sobrino se escuda en argumentos irrelevantes y burlones para rebatir las críticas de su tío. Así, tras aludir Valentin al problema horario como excusa para no entablar conversación seria alguna, Van Buck comienza a

⁷ Acto III. Pp. 515-516.

exasperarse frente a las tranquilas palabras de su sobrino, impasible ante el enfado de su tío :

Van Buck : Monsieur, veuillez garder le silence et ne pas vous permettre de me plaisanter. C'est vainement que les plus sages conseils, depuis trois ans, tendent de mordre sur vous. Une insouciance ou une fureur aveugle, des résolutions sans effet, mille prétextes inventés à plaisir, une maudite condescendance, tout ce que j'ai pu ou puis faire encore (mais par ma barbe ! je ne ferai plus rien !...). Où me menez vous à votre suite ? Vous êtes aussi entêté....

Valentin : Mon oncle Van Buck, vous êtes en colère.

Van Buck : Non monsieur ; n'interrompez pas. Vous êtes aussi obstiné que je me suis, pour mon malheur, montré crédule et patient. Est-il croyable, je vous le demande, qu'un jeune homme de vingt-cinq ans passe son temps comme vous le faites ? De quoi servent mes remontrances, et quand prendrez-vous un état Vous êtes pauvre, puisqu'au bout du compte vous n'avez de fortune que la mienne ; mais finalement, je ne suis pas moribond, et je digère encore vertement. Que comptez-vous faire, d'ici à ma mort ?

Valentin : Mon oncle Van Buck, vous êtes en colère, et vous allez vous oublier.⁸

La edad de Valentin es significativa pues Lord Caversham también se basará en ella para justificar la necesidad de su hijo de contraer próximamente matrimonio. Tras detallar la impasibilidad e indiferencia con que su sobrino acoge sus críticas, Van Buck pasa a recriminarle, entre las risas de Valentin, su permanente ociosidad -característica definitoria del dandi según Baudelaire⁹-, los continuos gastos en caras vestimentas y en lujosas fiestas. La descripción, como vemos, se adecua perfectamente a la estética física del dandi tradicional :

⁸ Acto I, escena 1. P. 388.

⁹ En *Le Peintre de la Vie Moderne*, Baudelaire proporciona una definición del dandi de acuerdo a parámetros que se adecúan perfectamente con la estética de los personajes de Wilde. Concretamente, en cuanto al aspecto que nos ocupa aquí, la ociosidad, dice "L'homme riche, oisif, et qui, même blasé, n'a pas d'autre occupation que de courir à la piste du bonheur; l'homme élevé dans le luxe et accoutumé dès sa jeunesse à l'obéissance des autres hommes, celui enfin qui n'a pas d'autre profession que l'élégance, jouira toujours, dans tous les temps, d'une physionomie distincte, tout à fait à part. (...) Ces êtres n'ont pas d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser". Baudelaire, C. *Oeuvres Complètes*. Paris. Garnier-Flammarion. 1972.Pp. 482-483.

Van Buck : (...) Il vous sied bien de sourire quand je parle ; si je n'avais pas vendu du guingán à Anvers, vous seriez maintenant à l'hôpital avec votre robe de chambre à fleurs. Mais, Dieu merci , vos chiennes de bouillottes....

Valentin : Mon oncle Van Buck, voilà le trivial ; vous changez de ton ; vous vous oubliez ; vous avez mieux débuté que cela.

Van Buck : Sacrebleu ! tu te moques de moi ? Je ne suis bon apparemment qu'à payer tes lettres de change ? J'en ai reçu une ce matin : soixante louis ! Te railles-tu des gens ? Il te sied bien de faire le fashionable (que le diable soit des mots anglais !) quand tu ne peux pas payer ton tailleur ! C'est autre chose de descendre d'un beau cheval pour retrouver au fond d'un hôtel une bonne famille opulente ou de sauter à bas d'un carrosse de louage pour grimper deux ou trois étages. Avec tes gilets de satin, tu demandes, en rentrant du bal, ta chandelle à ton portier et il regimbe quand il n'a pas eu ses étrennes. Dieu sait si tu les lui donnes tous les ans ! Lancé dans un monde plus riche que toi, tu puises, chez tes amis, le dédain de toi-même...¹⁰

Los rasgos de su sobrino descritos por Van Buck concuerdan con la caracterización física del dandi clásico. Del mismo modo, refinamiento estético y ociosidad se reúnen también en el dandi wildeano. Como Valentin, Lord Goring dedica por entero su existencia a la diversión, lo que le vale el atributo proferido por su padre de “good-for-nothing”¹¹. De idéntica inutilidad social, Valentin y Lord Goring comparten el mismo tipo de aficiones. En el caso de éste último, Mabel Chiltern, sorprendida irónicamente por la afirmación de Lord Caversham calificando de inútil a su hijo, describe, no sin cierto sarcasmo aderezado con la dulzura que la caracteriza, la utilidad social de Lord Goring, diciendo, “How can you say such a thing ? Why, he rides in the Row at ten o'clock in the morning, goes to the opera three times a week, changes his clothes at least five times a day, and dines out every night of the season. You don't call that leading an idle life, do you ?”¹². Más tarde su propio padre le recrimina su existencia dedicada por completo al culto del placer :

¹⁰ Acto I, escena 1. P.389.

¹¹ Acto I. P. 474.

¹² *Ibid.*.

Capítulo 9

Lord Caversham : Well sir ! What are you doing here ? Wasting your life as usual ! You should be in bed, sir. You keep too late hours ! I heard of you the other night at Lady Rufford's dancing till four o'clock in the morning !

Lord Goring : Only a quarter to four, father.

Lord Caversham : Can't make out how you stand London society. The thing has gone to the dogs, a lot of damned nobodies talking about nothing.

Lord Goring : I love talking about nothing father. It is the only thing I know anything about.

Lord Caversham : You seem to me to be living entirely for pleasure.

Lord Goring : What else is there to live for, father ? Nothing ages like happiness.¹³

La respuesta final de Lord Goring denota una frialdad salpicada de dosis cómicas desafiantes de la autoridad paterna. El dandi mantiene su postura ante las repetidas investidas de su padre, aplicando sistemáticamente una lógica personal que desbarata los argumentos del primero. Lord Caversham no consigue que su hijo conecte con la moral que intenta hacerle compartir. El dandi se siente ajeno a ella, substituyéndola por la norma de la comodidad y el placer. Lord Goring no duda en responder con sinceridad a su padre, a pesar de que dicha sinceridad sea considerada en algunos momentos sinónimo de inmoralidad. Encontramos el mismo tipo de respuestas en Valentin. Éste no duda en asumir sus actos, justificándolos también con la ironía de quien afronta la vida cara a cara, sin renunciar a ninguno de sus privilegios. Sus argumentos, sin pretender ofender a su tío, revelan un hedonismo similar al del personaje de Wilde :

Valentin : Mon bon oncle Van Buck, je vous respecte et je vous aime. Faites-moi la grâce de m'écouter. Vous avez payé ce matin une lettre de change à mon intention. Quand vous êtes venu, j'étais à la fenêtre, et je vous ai vu arriver ; vous méditez un sermon juste aussi long qu'il y a d'ici chez vous. Epargnez, de grâce, vos paroles. Ce que vous pensez, je le sais ; ce que vous dites, vous ne le pensez pas toujours ; ce que vous faites, je vous en remercie. Que j'aie des dettes et que je sois bon à rien, cela se peut, qu'y voulez-vous faire ? Vous avez soixante mille livres de rente (...) Vous me querellez de ma robe de chambre : vous en avez porté bien d'autres. Ma barbe en pointe ne veut pas dire que je sois un saint-simonien : je

¹³ Acto I. P. 480-481.

respecte trop l'héritage. Vous vous plaignez de mes gilets : voulez-vous qu'on sorte en chemise ? Vous me dites que je suis pauvre et que mes amis ne le sont pas : tant mieux pour eux, ce n'est pas ma faute. Vous imaginez qu'ils me gâtent et que leur exemple me rend dédaigneux : je ne le suis que de ce qui m'ennuie, et puisque vous payez mes dettes, vous voyez bien que je n'emprunte pas. Vous me reprochez d'aller en fiacre ; c'est que je n'ai pas de voiture. Je prends, dites-vous, en rentrant ma chandelle chez mon portier : c'est pour ne pas monter sans lumière : à quoi bon se casser le cou ? Vous voudriez me voir un état : faites-moi nommer premier ministre, et vous verrez comme je ferai mon chemin.¹⁴

Aunque más largas que las réplicas proferidas por Lord Goring, las respuestas de Valentin recogen el mismo tono y supuesta inmoralidad que las de su sucesor. Como él, en ningún caso renuncia o esconde sus actos, llegando incluso a justificar su voraz apetito apelando a la distracción como necesidad frente al tedio vital¹⁵. Muy al contrario de lo que podría esperarse en un primer momento, Valentin reivindica su actitud en nombre de un esteticismo no exento de grandes dosis de cinismo, propio del dandi wildeano. Sus palabras parecen ser pronunciadas con una sonrisa en la boca, pues la disculpa más humilde no tiene cabida en su discurso. Al contrario, Valentin, como Lord Goring, proclaman la corrección de sus comportamientos, reivindicando una moral de la comodidad o en palabras de Lord Illingworth, otro de los dandis wildeanos, la “filosofía de lo superficial”.

Lord Caversham y Van Buck, tras comprobar que, en caso de seguir la misma tónica de reproches y réplicas irónicas, la conversación va a resultar infructuosa y sus visitas en balde, deciden abordar de lleno la razón que les ha conducido hasta Valentin y Lord Goring : el matrimonio. A partir de este punto, los diálogos se enzarzan en discusiones prototípicas de la farsa tradicional respecto a posicionamientos antagónicos concernientes a la necesidad e idoneidad del matrimonio como estadio vital. En este

¹⁴ Acto I, escena 1. P. 389.

¹⁵ *Van Buck* : Quel déjeuner ! Le diable m'emporte ! Tu vis comme un prince. *Valentin* : Eh, que voulez-vous ? quand on meurt de faim, il faut bien tâcher de se distraire. El recurso a los alimentos como aderezo conversacional es una característica prototípica de la farsa. Para esta cuestión, nos remitimos al capítulo 10.2. de nuestro trabajo: *Wilde y Musset: La importancia de Il ne Faut Jurer de Rien*.

aspecto los dos jóvenes dandis coinciden plenamente en su repulsa y pereza ante el casamiento, oponiéndose a la urgencia imprimida por sus mayores. Tanto el primero como el segundo rechazan el matrimonio dada la mediocridad de su sentido. Además, en ambas obras la discusión trasluce un conflicto generacional asociado, en el caso de Musset, a las últimas segregaciones románticas, y en el de Wilde, a una ética más progresista en consonancia con los presupuestos estéticos esgrimidos en toda su obra dramática. Con todo y a pesar de las diferencias de fondo, los planteamientos son exactamente los mismos. En ambas obras, la voz del *establishment* es encarnada en el personaje de edad más avanzada frente al rechazo del personaje más joven. Y es que tanto Wilde como Musset tiene como punto de partida un posicionamiento erróneo : en sus obras, ninguno de los dos dandis está enamorado de la mujer con la que se espera que contraigan matrimonio. La necesidad de casarse que sus mayores les exigen no emana del amor sino de su inutilidad y pereza social. En el caso de Musset la proposición adopta la forma de un chantaje directo : a cambio de que Valentin se case, su tío le pagará la totalidad de las deudas acumuladas hasta el momento :

Van Buck : C'est bon, c'est bon ; il ne m'échappe rien. Mais brisons là, et parlons d'autre chose ; tu devrais bien te marier.

Valentin : Seigneur, mon Dieu ! Qu'est-ce que vous dites ?

Van Buck : Donne-moi à boire. Je dis que tu prends de l'âge et que tu devrais te marier.

Valentin : Mais mon oncle, qu'est-ce que je vous ai fait ?

Van Buck : Tu m'as fait des lettres de change. Mais quand tu ne m'aurais rien fait, qu'a donc le mariage de si effroyable ? Voyons, parlons sérieusement. Tu serais, parbleu ! bien à plaindre, quand on te mettrait ce soir dans les bras une jolie fille bien élevée, avec cinquante mille écus sur la table pour t'égayer demain matin au réveil ! Voyez un peu le grand malheur, et comme il ya de quoi faire l'ombrageuz ! Tu as des dettes, je te les payerai ; une fois marié, tu te rangeras.¹⁶

Este diálogo es sinónimo de aquél que mantendrán, cuarenta años más tarde, Lord Goring Y lord Caversham en el acto tercero de *An Ideal Husband*. Como en la obra de Musset, el padre recrimina al hijo el hecho de seguir soltero a su edad, y

¹⁶ Acto I, escena 1. P.390.

dedicarse únicamente al placer de su clase. La cuestión de la edad -problemática para el dandi y su culto a la belleza eterna- es resuelta por medio de la yuxtaposición de arquetipos simbólicos tradicionales. La estética es garantía de verdad, y prima sobre cualquier otro dogma de razón. Su respuesta nos recuerda a aquella proferida por Mrs. Erlynne en *Lady Windermere's Fan* :

Lord Goring : No father, I'm not married.

Lord Caversham : Hum ! That is what I have come to talk to you about, sir. You have got to get married, and at once. Why, when I was your age, sir, I had been an inconsolable widower for three months and was already paying my addresses to your admirable mother. Damme, sir, it is your duty to get married. You can't be always living for pleasure. Every man of position is married nowadays. Bachelors are not fashionable any more. They are damaged lot. Too much is known about them. You must get a wife, sir. Look where your friend Robert Chiltern has got to by probity, hard work and a sensible marriage with a good woman. Why don't you imitate him, sir ? Why don't you take him for your model ?

Lord Goring : I think I shall father.

Lord Caversham : I wish you would, sir. Then I should be happy. At present I make your mother's life miserable on your account. You are heartless, sir, quite heartless.

Lord Goring : I hope not, father.

Lord Caversham : And it is high time for you to get married. You are thirty-four years of age, sir.

Lord Goring : Yes, father, but I only admit to thirty-two -thirty-one and a half when I have a really good buttonhole. This buttonhole is not..... trivial enough.¹⁷

Como hemos dicho, Van Buck y Lord Caversham plantean sus propósitos desde posicionamientos iniciales erróneos pues ni Valentin ni Lord Goring poseen la más mínima intención de contraer matrimonio, tanto menos de la manera que les es exigida, ya que Van buck y Lord Caversham poseen una concepción idéntica de su significado. Sus imperativos están fundados en convencionalismos sociales y como tales, se rigen en función de parámetros de clase y de apariencia, ajenos al sentimiento y a la voluntad individual. Van Buck recurría al chantaje económico como motivación de la decisión de

¹⁷ acto III. P. 516.

Valentin, mientras que Lord Caversham, -en apariencia más espiritual y, por ende, más cómico-, al chantaje moral. Tanto el primero como el segundo desvirtualizan el sentido trascendente supuestamente atribuido a la celebración matrimonial con sus presiones. “Bachelors are not fashionable any more”. La moda, la norma de lo plural, es el matrimonio. Proponiéndose como modelos de conducta, la verdadera subversión yace en sus argumentos.

El imperativo social se cierne además en ambas obras sobre la elección de la prometida. Ni Musset ni Wilde permiten la posibilidad de que sus personajes elijan por sí mismos sus futuras esposas. Serán sus mayores quienes lo hagan en su lugar, anteponiendo el sentido moral de su experiencia al sentimiento. Las palabras de Lord Caversham y Van Buck son muy similares en este aspecto, pues explicitan aún más la degradación del sentido originalmente asociado al lazo matrimonial. El amor carece de importancia en la unión. Ésta es puramente física y legal, ya que está en juego la transmisión patrimonial, lo que otorga al progenitor el derecho de selección. Como explica Lord Caversham, se trata de una sencilla cuestión de sentido común :

Lord Goring (expostulating) : My dear father, if I am to get married, surely you will allow me to choose the time, place and person ? Particularly the person.

Lord Caversham (testily) : That is a matter for me, sir. You would probably make a very poor choice. It is who should be consulted, not you. There is property at stake. It is not a matter for affection. Affection comes later on in married life.

Lord Goring : Yes. In married life affection comes when people thoroughly dislike each other, father, doesn't it ? (Puts on Lord Caversham's cloak for him).

Lord Caversham : Certainly, sir. I mean certainly not, sir. You are talking very foolishly tonight. What I say is that marriage is a matter for common sense.¹⁸

La defensa del matrimonio se articula en torno a la defensa del patrimonio. La elección por lo tanto ha de recaer en una mujer digna de los bienes que le van a ser transmitidos. El visto bueno paterno es dado a Miss Mabel Chiltern, hermana de Sir Robert Chiltern, con quien el dandi ha flirteado en más de una ocasión. Las excusas de Lord Goring se

¹⁸ Acto III. P.518.

fundan, una vez más, en subterfugios ilógicos que sin embargo, rezuman, a pesar de su absurdo aparente, una razonabilidad incomprendible para la mediocridad intelectual del padre, encarnación de la incomprensión social :

Lord Caversham : Why don't you propose to that pretty Miss Chiltern ?

Lord Goring : I am of a very nervous disposition, especially in the morning.

Lord Caversham : I don't suppose there is the smallest chance of her accepting you.

Lord Goring : I don't know how the betting stands today.

Lord Caversham : If she did accept you she would be the prettiest fool in England.

Lord Goring : That is just what I should like to marry. A thoroughly sensible wife would reduce me to a condition of absolute idiocy in less than six months.

Lord Caversham : You don't deserve her, sir.

Lord Goring : My dear father, if we men married the women we deserved, we should have a very bad time of it.¹⁹

El habla paradójico wildeano esconde más certitudes en sus epigramas que ilogicidades. Regido por el principio de inversión, “seriedad” y “locura” pierden sus significados tradicionales para intercambiarlos entre sí. De ahí que Lord Goring rechace de pleno “a thoroughly sensible wife”, pues “seriedad” y “juicio”, tal y como se contemplan y se definen en sociedad, son para el dandi atributos más cercanos a la locura y al absurdo que al sentido común tal y como él lo interpreta. En la gramática del dandi, las palabras son elementos parciales que adquieren su significado en función tanto del locutor como del interlocutor, y frecuentemente, éste no suele ser el mismo para ambos. De ahí que, en compañía de tal mujer, como el mismo dandi afirma, estaría abocado a la estupidez - en el caso de “idiocy” es significado es compartido por las dos partes. En consecuencia, la mujer que mejor se adecuará a su escala de valores y aquella a la que podrá realmente amar será quien sea considerada por el universo social razonable como “loca”, “the prettiest fool in England”, pues en su locura hallara su cordura.

Sin entrar en tales complejidades lingüísticas, Musset, recurriendo a una práctica habitual durante la época, sembraba el germen de la elección de futura esposa del dandi

¹⁹ Acto IV. P.531.

en *Il ne faut jurer de rien*. Como el padre de Lord Goring, Van Buck también ha pensado de antemano y sin consultar a su sobrino la identidad de su prometida. La situación alcanza el absurdo al descubrir que se trata de una joven que, aún sin haber visto jamás a Valentin, está perdidamente enamorada de él²⁰:

Van Buck : (...) Tu as des dettes, je te les payerai ; une fois marié, tu te rangeras.
Mademoiselle de Mantes a tout ce qu'il faut...

Valentin : Mademoiselle de Mantes ! Vous plaisantez !

Van Buck : Puisque son nom m'est échappé, je ne plaisante pas. C'est d'elle qu'il s'agit, et si tu veux...

Valentin : Et si elle veut. C'est comme dit la chanson : "Je sais bien qu'il ne tiendrait qu'a moi / de l'épouser si elle voulait. »

Van Buck : Non ; c'est de toi que cela dépend. Tu es agréé, tu lui plais.

Valentin : En vérité ?

Van Buck : Je t'en donne ma parole.

Valentin : Eh bien donc ! Elle me déplaît.

Van Buck : Pourquoi ?

Valentin : Par la même raison que je lui plais.

Van Buck : Cela n'a pas le sens commun, de dire que les gens nous déplaisent, quand nous ne les connaissons pas.

Valentin : Comme de dire qu'ils nous plaisent. Je vous en prie, ne parlons plus de cela.²¹

Tal y como ocurrirá en *The Importance of Being Earnest*, el personaje femenino ha caído rendido ante su propia ilusión del amor, a la que ha atribuido un nombre y un rostro desconocidos. No es nuestra intención estudiar aquí este detalle en profundidad. Bástenos señalar el paralelismo situacional entre las dos obras. Por su parte, Valentin se opone al matrimonio con la joven Cécile alegando razones similares a las que más tarde empleará el dandi wildeano. La cuestión del matrimonio, revestida desde el advenimiento de la burguesía como clase poderosa, de una aura de misticismo, carece de solidez trascendental para él. Así como Lord Goring desconfiaba de la institución

²⁰ Obsérvese el paralelismo de este personaje y el de Cecily en la última comedia de Wilde. En ambos casos, el personaje femenino está constituido por una mezcla de ingenuidad e inteligencia que potencian la atracción que ejercen sobre el dandi.

²¹ Acto I, escena 1. P. 390.

matrimonial en tanto que buen conocedor de las verdades y de la degradación individual que ocultaba, por no ser más que un simple pacto carente de todo lazo sentimental, Valentin comparte esta opinión sumándose a las tesis esgrimidas por el otro gran escéptico del matrimonio dramático, Alexandre Dumas *films*. Tal y como analizaremos en el subapartado siguiente en relación con el personaje de De Ryons en *L'Ami des Femmes*, Valentin intuye la infidelidad como fundamento del matrimonio. Justifica su rechazo de Cécile no tanto en función de su prometida, a la que todavía no conoce, sino a partir de su propia experiencia, pues en su pasado, Valentin fue el amante de una mujer casada, y tras esta relación se juró a sí mismo no contraer jamás matrimonio con ninguna mujer, ante el temor de que le ocurriera lo mismo. Como afirma su tío, “en franc libertin, tu doutes de la vertu des femmes, et que tu as peur que les autres te rendent le mal que tu leur as fait”²². Curiosamente y a pesar de su temprana edad, sus miedos le inscriben en la tradición cómica de los *fabliaux*, recogida por Molière en su ciclo de las *écoles*, personificando la prevención contra la infidelidad femenina en los prototípicos *barbons* cuyo máximo representante es Arnolphe en *L'École des Femmes*.

Una última coincidencia entre las dos obras. A pesar de los múltiples obstáculos antepuestos por los dos jóvenes dandis para contraer matrimonio con las mujeres que en un principio rechazaban, ambos acaban por ceder al amor y a la norma social. Valentin, tras ser víctima de su propia trampa, cae enamorado de Cécile, al igual que Lord Goring quien finalmente obedece las directrices de su padre y, tras declararse a Miss Mabel Chiltern, decide contraer matrimonio con ella. En cualquier caso, a pesar de las coincidencias reseñadas hasta el momento, el futuro de los dandis es notablemente diferente. Valentin sucumbe a los intempestivos arrebatos del amor más puramente romántico, mientras que Lord Goring obedece menos a instintos naturales. El dandi wildeano es palpablemente más frío y racional. Musset ilustra la declaración de amor entre Cécile y Valentin ambientándola en un bosque, a la luz de la luna, bajo las estrellas. El recurso a la naturaleza y a su simbología intempestiva, al mito del *anima mundi*, a figuras de la mitología griega, metáforas de la infinitud...la recreación de los

²² Acto I, escena 1. P.391.

tópicos más prototípicos del romanticismo concuerda con las palabras de amor pronunciadas por los dos personajes, especialmente Valentin quien, al conocer a Cécile, parece haber sido convertido a la doctrina opuesta a la anteriormente profesada por él :

Valentin : Oui, toute la vie, -depuis l'Océan qui se soulève sous les pâles baisers de Diane jusqu'au scarabée qui s'endort jaloux dans sa fleur chérie. Demande aux forêts et aux pierres ce qu'elles diraient si elles pouvaient parler. Elles ont l'amour dans le coeur et ne peuvent l'exprimer. Je t'aime ! voilà ce que je sais, ma chère ; voilà ce que cette fleur te dira, elle qui choisit dans le sien de la terre les sucs qui doivent la nourrir ; elle qui écarte et repousse les éléments impurs qui pourraient tenir sa fraîcheur ! Elle sait qu'il faut qu'elle soit belle au jour, et qu'elle meure dans sa robe de noce devant le soleil qui l'a créée. J'en sais moins qu'elle en astronomie ; donne-moi ta main, tu en sais plus en amour.²³

Las imágenes utilizadas vehiculan el significado de la fuerza del amor eterno y la entrega de Valentin al poder del amor como trascendencia del tiempo real. Eric L. Gans define el sentimiento del personaje como una ilusión de eternidad, y dice “Valentin, dont les doutes sur la fidélité “éternelle” du sexe opposé rappellent ceux de l'héroïne d'*On ne badine pas avec l'amour*, finit néanmoins par hypothéquer son avenir sur la foi d'un moment d'intensité amoureuse dont l'emprise sur le temps futur n'est qu'une pure apparence. Cet amour idéal est déjà du bovarysme (...) car l'individu romantique est en train de troquer allègrement sa Différence subjective contre les garanties les plus trompeuses”²⁴. Muy diferente es la declaración de amor del dandi wildeano. En su petición de mano, Lord Goring omite hacer mención a imágenes tópicas que ilustren sus palabras. Su declaración es directa, desprovista de aderezos ornamentales. El dandi no admite disgresiones. Sus palabras son emitidas con frialdad, como si se tratara del resultado de una ecuación. El sentimiento parece fingido, como su amor. El contrapunto suscitado por las palabras de Mabel Chiltern refuerzan esta sensación :

²³ acto II, escena 4. P.403.

²⁴ Eric L. Gans. *Musset et le drame tragique*. Paris. Corti. 1974. P.181.

Lord Goring : (...) Please don't Miss Mabel. I have something very particular to say to you.

Mabel Chiltern (rapturously) : Oh ! Is it a proposal ?

Lord Goring (somewhat taken aback) : Well, yes, it is - I am bound to say it is.

Mabel Chiltern (with a sign of pleasure) : I am so glad. That makes the second today.

(...)

Lord Goring : Mabel, do be serious. Please, be serious.

Mabel Chiltern : Ah ! that is the sort of thing a man always says to a girl before he has been married to her. He never says it afterwards.

Lord Goring (taking hold of her hand): Mabel, I have told you that I love you. Can't you love me a little in return ?

Mabel Chiltern : You silly Arthur ! If you knew anything about...anything, which you don't, you would know that I adore you. Everyone in London knows it except you. It is a public scandal the way I adore you. I have been going about for the last six months telling the whole of society that I adore you. I wonder you consent to have anything to say to me. I have no character left at all. At least, I fell so happy that I am quite sure I have no character left at all.

Lord Goring (catches her in his arms and kisses her. Then there is a pause of bliss) : dear ! Do you know I was awfully afraid of being refused !²⁵

La declaración del dandi es escueta, un simple trámite que no acepta mayor revelación de sentimientos que los necesarios para comunicar su amor. La rapidez con la que proceden contrasta ampliamente con el diletantismo y regodeo amoroso de Valentin y Cécile, disfrutando del momento. En *An Ideal Husband* los personajes substituyen la pasión romántica por una serie de réplicas y contrarréplicas ingeniosas que los inserta en la tradición del *combat of wits* de la comedia de la Restauración inglesa. Prueba de ello es el tono triunfal del dandi manifestado en su réplica final, en la que desmiente su declaración anterior y oculta de nuevo sus sentimientos desvelados :

Mabel Chiltern : But so am I, Arthur. So we are sure to agree. And now I must go and see Gertrude.

Lord Goring : Must you really ? (*Kisses her*).

Mabel Chiltern : Yes.

²⁵ Acto IV. P.532.

Capítulo 9

Lord Goring : Then do tell her I want to talk to her particularly. I have been waiting here all the morning to see either her or Robert.

Mabel Chiltern : Do you mean to say you didn't come here expressly to propose to me ?

Lord Goring (triumphantly) : No ; that was a flash of genius.²⁶

El dandi no puede aceptar el desnudo de su alma pues le sitúa en situación vulnerable socialmente. De ahí que una vez desvelado su secreto, se vea en la obligación de reencontrar su caparazón lingüístico que le sirve de autodefensa frente a la naturalidad. El tono triunfante de su negativa final ha de entenderse como la claudicación definitiva al sentimiento amoroso, ya que su negación no es sino la última tentativa de ocultar su amor. En cierto modo, esta actitud traduce una comprensión de la relación amorosa en tanto que duelo con la pareja a la par que duelo consigo mismo. Lord Goring temía el rechazo de Mabel Chiltern pues ésta hubiera supuesto una decepción personal, un fracaso propio. Valentin esboza un comportamiento muy similar pues hemos de recordar que su amor hacia Cécile surge precisamente de la apuesta realizada con Van Buck con el fin de seducir a la joven y comprobar la verdadera naturaleza de Cécile, así como de su absoluta indiferencia en sus avances. Como en el caso de Lord Goring, Valentin entiende el amor como un reto, un desafío a uno mismo. Con todo, el personaje de Musset, a diferencia del de Wilde, sí que sucumbe al romanticismo de la situación, y en ello estriba la mayor diferencia psicológica entre ambos.

Hemos estudiado las características compartidas por los dos personajes de Musset y Wilde en relación con el paradigma del dandi Wildeano. El siguiente personaje cuyo germen podría haber sido sembrado en la configuración de Lord Goring es De Ryons, el misterioso seductor de *L'Ami des Femmes* cuyo papel en la obra es similar al del inglés. En las páginas siguientes analizaremos los componentes de este personaje en su homólogo francés y esbozaremos una conclusión general centrada en la comparación de esta terna dramática con los presupuestos estéticos del dandi.

²⁶ Acto IV. P.533.

9.1.2. El dandismo del *raisonneur*. *L'Ami des Femmes*, de Alexandre Dumas *filis*.

Alexandre Dumas *filis* estrena su comedia *L'Ami des Femmes* en el Gymnase-Dramatique de París el 5 de marzo de 1864. La obra evidencia la influencia de Scribe tanto en su estructura -rápidos cambios de escena, el recurso a objetos que desaparecen y su búsqueda somete el destino de los personajes y el interés de la trama- como en sus personajes -el triángulo amoroso, el *raisonneur*. Es precisamente el *raisonneur* De Ryons, el personaje que presenta numerosas similitudes con el dandi wildeano tanto por su función en la obra como en sus réplicas en las conversaciones mantenidas con otros personajes.²⁷

La pieza se abre con la llegada del enigmático De Ryons a la casa de campo del matrimonio Leverdet. Es allí donde, tras definirse como un incisivo conocedor de las mujeres y platicar de manera ingeniosa sobre la escasa necesidad y valor del matrimonio, es presentado a Jane de Simerose, amiga de la familia. Con el fin de comprobar sus aptitudes, Madame Leverdet le propone el reto de adivinar el carácter de la recién llegada y tras unas primeras intervenciones desafortunadas aunque certeras, De Ryons pronostica que en menos de dos días se habrá forjado entre ambos una sólida amistad. El segundo acto nos lleva a los salones de Jane de Simerose dónde tiene lugar una cena de sociedad, a la que han sido invitados todos los amigos de la joven exceptuando a su marido, del que se ha separado a causa de su infidelidad con otra mujer, pero que, arrepentido, suplica ser perdonado. Entre los presentes se encuentra De Montègre, personaje resultante de un cruce entre Othello y Sganarelle, cuya desorbitada pasión por Jane -la amenaza incluso con suicidarse- obliga a ésta a concederle un

²⁷ René Doumic insiste en el aspecto dialógico como base estructural de la recepción de la obra: “qu’est-ce qui, dans *L’Ami des femmes*, séduit le public aujourd’hui? C’est d’abord le dialogue éblouissant d’esprit. De l’esprit, M. Dumas en a jeté à pleines mains à travers ces cinq actes, du plus paradoxal et du plus judicieux ensemble, du plus léger et du plus solide tour à tour, toujours du plus incisif, du plus imprévu et du plus personnel. Cet esprit de M. Dumas, en dépit des années auxquelles d’habitude l’esprit ne résiste guère, est resté, comme il restera sans doute, aussi jeune qu’au premier jour. C’est un charme auquel on ne résiste pas”. In René Doumic. *Essais sur le Théâtre Contemporain*. Paris. Perrin. 1897. P. 4.

encuentro secreto. De Ryons que ha seguido el desarrollo de la escena con la mirada intuyendo su significado, previene a Jane del riesgo de perjudicar su honor en caso de ser descubierta en secreto con De Montègre por alguno de sus invitados. Jane acepta el consejo y escribe un mensaje a De Montègre aplazando su cita con las palabras “Venez demain. Je ne demande qu’à vous croire. Jane”. La llegada del día siguiente coincide con el principio del tercer acto. De Montègre ha reanudado sus persistentes intentos por seducir a Jane, obteniendo como única respuesta por su parte una unión platónica entre sus almas. Como era de esperar, De Montègre rechaza colérico este pacto ilusorio, pero el anuncio de la llegada de De Simerose interrumpe sus arrebatos de furia. Todavía enamorado de su mujer, De Simerose viene para informar a Jane de su intención de abandonar Europa definitivamente, y para pedirle que se haga cargo de un niño huérfano. Ésta accede despidiéndose de manera inflexible de su marido. La llegada del marido y la súbita despedida de Jane han acrecentado los celos y la furia de De Montègre, que tras seguirla y perderle la pista, la acusa de haberse reunido en secreto con un amante. Desesperada por la marcha inmediata de su marido y consciente del error que ha cometido al permitir que un personaje como De Montègre se inmiscuyera en su vida, Jane se entrega a De Ryons fingiendo ser una misteriosa mujer de la que cayó enamorado años atrás. De Ryons, satisfecho al comprobar que Jane ha caído en su trampa, confiesa que aquella mujer no existió realmente. Todo ha sido una falacia para demostrar que entre ellos nacería en menos del tiempo acordado una profunda amistad destinada a salvar su reputación y su futuro como esposa. Como condición, debe contarle el secreto que De Ryons intuye todavía en su alma. Así lo hace, y la joven confiesa la verdadera razón de la infidelidad de su marido : “Vous ne pouvez pas savoir ce que c’est qu’une jeune fille élevée comme je l’étais. Elle entend parler du mariage sans se faire la moindre idée de sa signification véritable. Elle ne voit que l’union de deux personnes qui, s’aimant bien, veulent passer leur vie ensemble comme font son père et sa mère, qui se disent vous, et ne s’embrassent même pas devant elle (...) Enfin, après une cérémonie religieuses, où les anges eux-mêmes semblent lui faire fête, l’enfant pieuse, romanesque, ignorante, se trouve livrée à cet homme qui sait ce que c’est que l’amour, lui ! Que vont devenir les pudeurs, les rêves, les chastetés de la jeune

fille, en retombant du ciel sur la terre ? Beaucoup de femmes ferment les yeux et se réfugient dans la maternité. Celles-là sont les fortes âmes, trempées aux sources de la nature, et qui ne discutent pas l'oeuvre de Dieu ; mais il en est qui s'épouvantent, se révoltent...²⁸. Su incapacidad para asumir su papel como mujer casada, esto es, su negativa perder su virginidad es el verdadero motivo por el que De Simerose hubo de entregarse a los brazos de otra mujer. Sabedor del drama humano de la joven, De Ryons emplea todos sus medios en la reconciliación del matrimonio. Es a partir de este momento que la acción se acelera en función de los hilos movidos por el *raisonneur*. De Ryons sabe cuan comprometedor resulta para la reunificación del matrimonio el mensaje enviado por Jane a De Montègre. Éste último se niega a entregárselo por lo que idea una trama que le obligará a actuar en favor de los intereses de la pareja. El *raisonneur* confiesa a De Montègre el amor de Jane por un amante desconocido. Aprovechando la ira de De Montègre al conocer la noticia, le propone la posibilidad de que la mujer se vea obligada a renunciar a su amante en favor de su marido, al que supuestamente detesta. Para ello, el enamorado deberá enviar el mensaje de la joven a su marido, pues éste así volverá con ella provocando su aparente disgusto. De Montègre accede pensando que su venganza consiste en atajar el amor entre Jane y su amante de ficción. Su gesto es la salvación del matrimonio.

El argumento de *L'Ami des Femmes* presenta una serie de similitudes con *An Ideal Husband* de tipo personajístico y estructural. Estas últimas serán analizadas en el capítulo destinado al estudio de las relaciones objetales. En cuanto al análisis de los personajes, nos parece acertado situar al De Ryons como precedente de Lord Goring, si no tanto como influencia directa del dandi, como innegable personaje paralelo a éste. Más aún teniendo en cuenta que la obra fue representada en Londres en 1890, con gran éxito de público y de crítica. El articulista anónimo de la *Saturday Review*, alababa la pieza el 15 de noviembre de ese mismo año: "throughout five long acts the action never flags, the dialogue is always appropriate and abounds wit of a high order, not one of the

²⁸ Alexandre Dumas fils. *L'Ami des Femmes*. In *Théâtre Complet de Alexandre Dumas fils*. Vol. 4. Paris. Calmann-Lévy. 1882. Acto IV, escena 9. P.174.

numerous dramatis personae could be spared; the characterization, which is varied and sitinctive, deals with sufficiently familiar types”. En comparación con otras obras del mismo autor, la mejoría era notable, en el tratamiento menos sensiblero y moralizador de los personajes: “the piece is free from the mawkish sentiment of *La Dame aux Camélias*; it does not, like *Princesse George* and *Francillon*, under the shallow pretext of moralizing, dal with licentiousness in the married state; in fact, it represents the genius of M. Dumas at its very best”. La pieza se reforzaba además por una actuación excepcional de los actores²⁹.

De Ryons representa la evolución más característica del personaje del *raisonneur*³⁰ caracterizado por Scribe en obras como *Bertrand et Raton*, *Le Verre d’Eau*, *Adrienne Lecouvreur* o *La Camaraderie*. El personaje reúne todas las cualidades dramáticas del dandi, esceptuando su perfil como esteta y su conceptualización del arte como sublimación. Z.M. Raafat, en relación con Bertrand Rantzau, *raisonneur* de *Bertrand et Raton*, lo describe en los siguientes términos :

Bertrand Rantzau is the type of the witty politician and shrewd minister. His character is a combination of cunning, dignity, nobility and finesse. His sarcasm is bitter, his repartee sparkling. Calmly conscious of his superiority, he works the marionettes surrounding him with cynical facility, but not without sympathy. Throughout the play he directs the action ; partly as the protagonist, with an extreme wit and a dash of a villain, and partly as a

²⁹ El crítico señala la labor de los tres roles principales, De Ryons, Madame Leverdet y Montègre, interpretados por M. Valberl, Mlle. Stuart y M. Lenormant. Del primero, afirma: “It would be difficult to speak too higly of M. Valbel’s acting, as he seems to appreciate, with a keenness of perception rare even among French actors, the fact that his part is not drawn on realistic lines. M. de Ryons is not, in his hands, a new acquaintance; but many an old acquaintaince becomes in some sort a De Ryons. We believe this is the first time that M. Valbel has played before a London audience, but his reputation had preceded him from St. Petersburg, and he has justified it”. La actriz francesa no fue menos, y su papel es igualmente encomiable: “Mlle. Stuart sustained her difficult part with much skill and address.”. en tercer lugar, el rival de De Ryons, en general, estuvo a la altura, aunque su papel era el menos complaciente con el público: “M. Lenormant as de Montègre, the lover, gave his set speeches with force and some command of gesture, but his general bearing was stiff and unpleasing. The acting was throughout excellent.”.

³⁰ La presencia de este arquetipo dramático en la obra de Wilde ha sido señalado con anterioridad por Archibald Henderson : “The Comedies of Oscar Wilde stem not form the Ibsen of *Love’s Comedy*, but from the Dumas fils of *Francillon*, the Sardou of *Divorçons*, and the Sheridan of the *School for Scandal* (...) Here we see the *raisonneur*, the commentator, much as we find him in Dumas *fils* or in Suddermann”. Archibald Henderson. *European Dramatists*. Steward and Kidd Company. Cincinatti. 1913. P. 309.

showman by using little tricks to achieve his big effects. Early in the play he makes his role clear ; he coldly refuses to take part in any conspiracy, thus striking the keynote of the moral issue.³¹

La descripción de Raafat coincide plenamente con los personajes estudiados hasta el momento en este capítulo. Tanto Valentin, como De Ryons y el mismo Lord Goring integran los rasgos prototípicos del *raisonneur*. Todos ellos, en mayor o menor grado, articulan su esencia en el dominio del lenguaje, mediante el cual consiguen dominar la realidad que les rodea. Si bien el habla de los primeros no es acentuadamente epigramático y paradójico como el del dandi wildeano, no es menos cierto que todos ellos utilizan el lenguaje para conseguir sus propósitos y someter a la masa de personaje uniformes carentes de su ingenio. Audacia verbal, ingenio, rapidez de réplica, exhibicionismo, dinamismo, originalidad, cinismo son cualidades compartidas por los personajes de Scribe, Musset, Dumas *filis* y Wilde. Quizá el menos integrado en este cuadro sea precisamente el dandi de Musset, atendiendo principalmente a su evolución en la obra analizada en el apartado anterior. Valentin, víctima de su propia trampa reorienta su existencia a partir de parámetros menos libertinos lingüísticamente adoptando rasgos evidentemente románticos. Únicamente en su relación con Van Buck -símbolo de la norma social y contrincante en el juego conversacional en el que tanto disfruta el dandi-, al principio de la obra, podemos considerarlo un precedente del dandi wildeano. Aunque no exento de las cualidades verbales definitorias de este aristócrata del espíritu, Valentin pierde el control de sí mismo embargado por el sentimiento hacia Cécile -algo impensable en los Illingworths, Gorings, Lord Henrys o Algernons de Wilde. Ciertamente el amor ocupa un lugar en el corazón de todos estos personajes, pero jamás su *habla* -esto es, su *alma*- se ve perjudicada por ello. Ninguno de ellos altera lo más mínimo la calculada frialdad -cercana a una gramática matemática- en sus diálogos mantenidos con mujeres. Sin duda, el amor tiene reservado un lugar privilegiado en las comedias wildeanas, pero éste rara vez afecta al dandi de modo a que éste se entregue a su búsqueda. De hecho sólo Lord Darlington, en *Lady Windermere's*

³¹ Z. M. Raafat. *The Influence of Scribe and Sardou upon English Dramatists in the 19th Century, with Special reference to Pinero, Jones and Wilde Op. Cit.* P. 181.

Fan resuelve de manera evidentemente afectada abandonar Inglaterra tras la negativa de Margaret de partir con él, como un héroe de Chekhov. En *A Woman of No Importance*, Lord Illingworth tampoco sucumbe a la pasión de su hijo recobrado. Si accede al matrimonio con Mrs. Arbuthnot es con vistas a trasladar su imagen en la de Gerald, a hacer de él su réplica, pero su orgullo le impide rebajarse hasta a aceptar la humillación que la madre de su hijo espera de él. Algernon en *The Importance of Being Earnest* también presenta síntomas de haber sido afectado por Cupido, pero su amor por Cecily resulta más una excusa gracias a la que el autor se permite desarrollar una trama de dobles -característica de la farsa francesa de la segunda mitad del XIX- con obvias implicaciones filosóficas. Al contrario, el dandi suele quedar al margen de la relación amorosa de la pareja central, limitándose, como De Ryons y Lord Goring, a su papel como amigo de la familia. En este sentido, y a pesar de que Valentin presenta un mayor número de similitudes situacionales con *An Ideal Husband*, nos parece más acertado situar a De Ryons al perfil reseñado por Raafat, integrado en la línea original del personaje de Wilde.

El personaje de De Ryons responde exactamente a la definición anterior. Misterioso desde su llegada inesperada, traslada sus enigmas a su habla estableciendo un paralelismo con las paradojas del dandi wildeano y con sus ágiles y originales respuestas. Prueba de ello es la contrarréplica dirigida a Madame Leverdet -personaje homólogo de los *simpletons* Van Buck y Lord Caversham, esto es, el interlocutor reflejo del convencionalismo social que todo dandi necesita para la exposición de su doctrina y que siempre se halla en situación de inferioridad respecto a él-, al reprocharle ésta su tardía e inesperada visita :

Madame Leverdet : Il y a deux ans que je vous ai fait cette invitation et vous n'êtes jamais venu.

De Ryons (lui baisant la main) : je suis si occupé !

Madame Leverdet : Vous n'avez rien à faire.

De Ryons : C'est ça de qui me prend tout mon temps.³²

³² Acto I, escena 1. P. 56.

Como Valentin y Lord Goring, De Ryons tiene por única ocupación la ociosidad y el placer, y también como ellos, se permite el privilegio de anunciarlo cínicamente en público. “Je suis un homme qui, n’ayant rien à faire, s’est mis à étudier les femmes”³³, confiesa a Madame Leverdet. Además, su comportamiento verbal es resultado de una concepción de la vida despreocupada, exenta de responsabilidades sociales otras que aquellas que él mismo desee imponerse. Exento de toda ocupación o deber, se permite llevar una existencia dedicada por entero a la observación deliberada de sus congéneres, lo que le concede el privilegio de reparar en todas las contradicciones y paradojas sociales inherentes a quienes lo rodean. De su observación se deriva su sagacidad crítica, manifestada en demostraciones verbales de ingenio y en respuestas desarmantes que rezuman ironía integradas en la tradición que más tarde alcanzará la cumbre en la dramaturgia wildeana. Así, no duda en explicar la voluntad de Madame Leverdet de que su hija lleve falda hasta los quince años alegando que “les robes courtes des filles font les jeunesses longues des mères”³⁴. En otra ocasión, refiriéndose Leverdet a los placeres que conceden los hijos en contraposición con la monotonía conyugal, De Ryons responde :

Leverdet : et puis il y a les enfants, et, les enfants, ça console de tout.

De Ryons : Excepté d’en avoir.³⁵

La causticidad del *raisonneur* implica un sentido crítico hacia la realidad semejante a la de los personajes de Wilde. Como el dandi wildeano, De Ryons relativiza toda situación ajena a él, sembrando el germen del replanteamiento absoluto de lo real al que procede el dandi en Wilde por medio del lenguaje. Precedentes de este cuestionamiento absoluto lo hallamos en la pregunta retórica enunciada a Madame Leverdet que intenta trasladar la conversación a un terreno de mayor seriedad sin conseguirlo, obteniendo como única respuesta del *raisonneur* “il ya donc des choses sérieuses ?”³⁶. Ecos de De Ryons

³³ Acto I, escena 5. P. 70.

³⁴ Acto I, escena 3. P. 59.

³⁵ Acto I, escena 6. P. 73.

³⁶ Acto I, escena 1. P. 57.

aparecen reflejados en los parlamentos de Lord Darlington en *Lady Windermere's Fan*, denegando aplicar la categoría de seriedad a los menesteres de la vida :

Lady Windermere : Lord Darlington is trivial.

Lord Darlington : Ah, don't say that, Lady Windermere.

Lord Darlington : Why do you talk so trivially about life, then ?

Lady Windermere : Because I think that life is far too important a thing ever to talk seriously about it.³⁷

En el apartado anterior ya nos habíamos detenido en un aspecto similar del habla del personaje de Lord Goring. En este caso, no se trata tanto de intercambiar significados opuestos. La paradoja lingüística del dandi de Wilde consiste en reunir en su afirmación y yuxtaponer dos acepciones diferentes de la misma palabra. Por una parte, el significado de “seriedad” según Lady Windermere, esto es, el significado *degradado* del término. Calificamos el significado de *degradado* pues en él están implícitos todos los semas sociales de superficialidad, apariencia y corrupción que el dandi asocia con la pretendida “seriedad” de los hombres calificados como “serios”. De ahí que rechace hablar de la vida en términos de seriedad pues sería infravalorarla despectivamente. Por otra parte, el significado que Lord Darlington atribuye al término “trivially”, que coincide plenamente -no se opera una inversión de significado con el término “seriedad” como ocurre en otras ocasiones- con su significado aceptado socialmente. “Trivially” refiere a la banalidad, vulgaridad, insignificancia de la vida, de acuerdo con la condición existencial del dandi, disgregado en un conflicto interno. El problema interpretativo reside en la no-comprensión, por parte de Lady Windermere, del significado de “trivially” para el dandi, pues ella se remite a su significado social, y por lo tanto, degradado. En este sentido se entienden las palabras de Lord Illingworth en la siguiente comedia de Wilde, afirmando “people nowadays are so absolutley superficial that they don't understand the philosophy of the superficial”³⁸. Por lo tanto, la paradoja surge no de la contraposición de dos lenguajes frente a frente, de dos acepciones

³⁷ Acto I. P. 370.

³⁸ Acto III. P.446.

diferentes, sino de la reunión de estas dos acepciones en un mismo código lingüístico. La unicidad del código, no permite la doble significación de una misma palabras más que en casos de sinonimia, polisemia u homonimia. En este caso, las paradojas del dandi consistirían en un uso abusivo del procedimiento polisémico, sin que los diferentes usos de la palabra estuvieran especificados más que en la coherencia interna del personaje. Este procedimiento, aunque de manera más laxa, es aplicable al *raisonneur* de Dumas *filis*. De Ryons pregunta no sin cierto cinismo la posibilidad de que existan hoy en día “des choses sérieuses”, otorgando a la expresión su significado propio, y yuxtaponiéndolo al de Madame Leverdet. De nuevo, se vulnera el significado tradicional del adjetivo que, en su degradación social, ha perdido su sentido para el dandi. Pero éste, con su pregunta retórica, se detiene en este punto, sin extenderse en mayores implicaciones lingüísticas. Así, este relativismo perpetuo de lo socialmente “serio”, que si bien en el dandi tradicional, traduce un pesimismo interno dirigido hacia su entorno, en el caso del personaje de Dumas *filis*, como veremos más adelante, carece de motivación profunda.

De Ryons comparte además, tanto con Lord Goring como con Valentin, el rechazo absoluto del matrimonio. Frente al sentimiento apasionado de De Montègre, Dumas *filis* contrapone la monotonía conyugal expresada en la caracterización del matrimonio Leverdet. Así, mientras su marido duerme la práctica totalidad del día, Madame Leverdet se dedica a ejercer de casamentera y correveidile del resto de los personajes. Ante esta perspectiva de la vida matrimonial, no es de extrañar que el *raisonneur* rehuya del casamiento. Como los otros dos personajes, tan sólo oír hablar de ello le produce escalofríos :

Madame Leverdet : Voulez-vous vous marier ?

De Ryons : Pardon, chère madame : à quelle heure le premier convoi pour Paris ?

Madame Leverdet : Ecoutez-moi.

De Ryons : Comment ! Il ya deux ans que je ne vous ai vue, je viens vous faire une visite de bonne amitié, par une chaleur de quarante degrés, je suis sans défiance, je ne

demande qu'à rire un peu avec une femme d'esprit, et voilà comme vous me recevez !³⁹

Madame Leverdet, en su rol de Celestina, pretende unir a De Ryons con una de sus amistades femeninas. *El raisonneur* se niega alegando irónicamente la imposibilidad de continuar sus “estudios sobre las mujeres” una vez casado. “Vous ne savez pas que je fais de la femme mon étude incessante, et que je compte laisser des documents nouveaux et très-intéressants sur cette branche de l'histoire naturelle, assez ignorée jusqu'à présent, malgré tout ce qu'on a écrit sur ce sujet. Je ne peux donc pas sacrifier l'espèce à l'individu. J'appartiens à la science !”⁴⁰. La ironía de tan pomposa respuesta recuerda a las razones alegadas por Valentin y Lord Goring para eludir el imperativo social. Si los anteriores personajes recurrían a banales justificaciones de naturaleza horaria -era demasiado temprano para plantear siquiera la posibilidad de contraer matrimonio-, De Ryons, igualmente, utiliza excusas superficiales -su supuesta pertenencia inexorable a la comunidad científica- para librarse de la tara conyugal. Como también en el caso de Lord Goring y Valentin, la indignación exclamatoria acompaña sus palabras, reforzándolas y otorgándoles mayor solemnidad.

La negativa del *raisonneur* dirige la conversación hacia un debate entrevisto ya en *An Ideal Husband* e *Il ne Faut Jurer de Rien*, en el que sus contertulios se esmeran por señalar los beneficios del matrimonio, frente al inquebrantable celibato reclamado por el personaje principal. Los argumentos esgrimidos por el matrimonio Leverdet son, en realidad, más propios de la farsa francesa tradicional francesa de Labiche o de Feydeau que de la *pièce à thèse* de Dumas *filis*. Sin duda la diferencia entre ambas reside únicamente en el tratamiento dado por los dramaturgos a la cuestión, que si en el caso de los dos vodevilistas es manifiestamente -cuando no violentamente- cómico, en las piezas de Dumas *filis* adquiere la profundidad de un problema social que ha de ser resuelto a lo largo de la representación, de modo a acuñar una máxima moral. En el capítulo dedicado al estudio de *Lady Windermere's Fan* en relación con *Francillon* y

³⁹ Acto I, escena 5. P. 62.

⁴⁰ Acto I, escena 5. P. 63.

L'Étrangère ya habíamos señalado la similitud de Wilde y Dumas *filis* en la concepción del hecho matrimonial y su repercusión en la trama de las obras. Analizando más detalladamente las posturas de ambos autores observamos que, como Wilde, el francés recurre al diálogo entre dos personajes para la exposición de sus ideas a propósito del matrimonio. La escena sexta del primer acto es reveladora en este sentido. En ella se produce el intercambio intermitente de réplicas y contrarréplicas entre De Ryons y los Leverdet, defensores del matrimonio, si bien los argumentos de éstos últimos favorecen, por la ironía que el autor les imprime, la opinión del dandi :

De Ryons : Madame Leverdet veut me marier.

Leverdet : Elle a raison.

De Ryons : Vous connaissez la jeune fille ?

Leverdet : Non. Mais celle-là ou une autre, peu importe. Il faut être marié comme il faut être vacciné. Ça garantit. Et de toutes les folies que l'homme est appelé à faire, le mariage est du moins la seule qu'il ne peut pas recommencer tous les jours.

De Ryons : Et si l'on ne peut pas vivre avec sa femme ?

Leverdet : On peut toujours vivre avec sa femme quand on a une autre chose à faire.

De Ryons : Et si elle se sauve avec un monsieur ?

Leverdet : Oh ! Le pauvre monsieur !

De Ryons : Tout cela est charmant ; mais le mariage n'en est pas moins la plus lourde chaîne qu'on puisse attacher à la vie d'un homme.

Madame Leverdet (qui, pendant cette scène, a donné des ordres et rangé le canapé sur lequel dormait son mari) : Aussi se met-on deux pour la porter.

Leverdet (Prenant une prise de tabac) : quelquefois trois.⁴¹

En un tono similar al de Leverdet, Lord Illingworth, en *A Woman of No Importance*, afirma que “the happiness of a married man depends on the people he has not married”⁴², y basándonos en niveles estructurales, todas las comedias wildeanas expresan sin excepción el fracaso del amor matrimonial, a pesar de que, superficialmente, todas coincidan en una vuelta al status quo inicial con la caída definitiva del telón. Wilde -probablemente partiendo de su propia experiencia personal-

⁴¹ Acto I, escena 5. Pp. 72-73.

⁴² Acto III. P. 447.

entiende que el amor, si bien es la norma que, como dice Hester corrigiendo su exacerbada intransigencia, proviene directamente de Dios, es incompatible con el matrimonio. De ahí que las parejas centrales de sus comedias basen la continuidad de su vida matrimonial no en el amor, sino en el *perdón*. En este sentido, numerosos autores han señalado la coincidencia de pareceres en materia matrimonial existente entre Wilde y Dumas *fils*, siendo el estudio más pormenorizado de la cuestión aquellos realizados por H.S. Schwarz y Robert Merle. Es muy probable que la aversión demostrada por ambos autores hacia la vida matrimonial proviniera de su concepción de la mujer. También en este aspecto coinciden Wilde y Dumas *fils*, y es posible reseñar un gran número de citas en las que los dos dramaturgos presentan una visión muy similar de la mujer en tanto que ser envilecido en comparación con el hombre. Por parte del francés, su concepción de la mujer es resultante de su entendimiento de la repartición de los roles sociales de acuerdo con el dogma religioso imperante. Prueba de ello es la fórmula magistral que Léon Gautier destaca en su obra: “Un Dieu créateur, un homme méditateur, une femme aide. Voilà la formule à laquelle l’auteur de l’Homme-femme est arrivé après des nobles efforts et de généreux soupirs vers la vérité aimée”⁴³. No es de extrañar, por lo tanto, la reacción y el rechazo manifestado por el dramaturgo ante la progresiva emancipación de la mujer manifestada en numerosas obras dramáticas reseñadas al principio de este capítulo. En la misma línea de esta tesis, dice H.S. Schwarz, “he admonishes her that her insurgency will cause her downfall. She has demanded her emancipation, little realizing, according to Dumas, that God has given to man alone the authority and the right to guide her. In framing the laws of society, man has consulted his own selfish interests. Upon man, therefore, devolves the task of reorganizing social laws, of abolishing a dual standard of morality, of bringing woman back to the family fireside, and of making of her a true wife and a true mother”⁴⁴. Ya en el *Préface* de *L’Ami des Femmes*, define a la mujer en los siguientes términos “la femme est un être circonscrit, passif, instrumentaire, disponible, en expectative

⁴³ Léon Gautier. *Portraits contemporains et questions actuelles*. Paris. V. Palmé. 1873. P. 182. Gautier continua su crítica de la obra de Dumas *fils* afirmando que la tesis defendida por el dramaturgo consiste en una reivindicación del matrimonio católico.

⁴⁴ H.S.Schwarz. *Op. Cit.* Pp.9-10.

perpétuelle. C'est la seule oeuvre inachevée que Dieu ait permis à l'Homme de reprendre et de finir. C'est un ange de rebut"⁴⁵, pero además, Dumas *fi*ls proporciona entidad dramática a sus opiniones personales. Si en *Francillon* se limitaba a escenificar una mujer que, tras haberse “desviado” de la ley patriarcal, más tarde acababa cediendo en su orgullo y se reintegraba en el marco moral de la aceptación abnegada de la infidelidad de su esposo, en la obra que nos ocupa, De Ryons dirá de ella que “la femme, celle d'aujourd'hui, est un être illogique, subalterne et malfaisant (...) je les adore, au contraire, mais de manière qu'elles ne puissent pas me mordre, -de l'autre côté de la grille.”⁴⁶. Además de la animalización de la mujer, es importante señalar la inclusión del adverbio temporal “aujourd'hui” pues confirma nuestra tesis anterior refiriéndose al rol femenino adoptado a partir de mediados del XIX, en que la mujer paulatinamente se desgaja de la esfera doméstica a la que hasta el momento estaba confinada. Una vez más, el prefacio de la obra refrenda nuestra hipótesis, al escribir Dumas *fi*ls en él, “jamais, dans aucun temps, la Femme n'a comme aujourd'hui affirmé sa puissance... Il n'y a plus une famille dans le monde civilisé qui, à cette heure, n'ait à se défendre contre ce nouvel insurgé : La Femme”. La tiranía femenina de la mujer sobre el hombre aparece reflejada de idéntica manera en Wilde, quien pone en boca de Lord Illingworth afirmaciones como la siguiente : “Women are a fascinating wilful sex. Every woman is a rebel, and usually in wild revolt against herself (...) The history of women is the history of the worst form of tyranny the world has ever known. The tyranny of the weak over the strong. It is the only tyranny that lasts”⁴⁷. Es inevitable que, atendiendo a esta interpretación del papel femenino en la pareja, la problemática del conflicto entre los sexos sea una de las constantes en la dramaturgia de ambos autores. A este respecto, H. S. Schwarz⁴⁸ ha reseñado toda una serie de equivalencias

⁴⁵ *Préface de L'Ami Des Femmes*. In *Théâtre Complet de Alexandre Dumas fi*ls. Paris. Calmann-Lévy. 1882.

⁴⁶ Acto I, escena 5. P. 64.

⁴⁷ Acto III. P. 447.

⁴⁸ En su artículo, Schwarz destaca la identidad de posturas entre los dos autores basándose en la totalidad de las obras dramáticas de ambos. Un fragmento extraído de *A Propos de la Dame Aux Camélias* refrenda esta similitud. Dumas escribía cínicamente en su obra : “Le mariage, c'est le repos, l'intimité, la famille, la dignité, l'amour...Le repos ! Il me faudra mener ma femme aux courses, aux Italiens, aux bals, aux eaux. L'intimité ! Elle ne saura pas de trop des heures où nous serons emsemble pour se reposer aeule. La famille ! Où prendrons-nous le temps d'avoir des enfants... ? La dignité ! Où est la dignité d'une femme

entre los parlamentos de los personajes de Wilde y de Dumas *filis* destacando, por la agudeza de sus observaciones, un paralelismo más certero entre Lord Illingworth y De Ryons. Nuestra postura ante esta afirmación es dual. Por un lado, diferimos de Schwarz en la medida en que las críticas a la mujer y al matrimonio realizadas por los personajes de Wilde, si bien aparecen en boca de diferentes personajes, pertenecen más al autor que a ellos mismos, y si bien no deja de ser cierto que el dandi wildeano presenta una complejidad intrínseca que impide su estudio en bloque, con todo, la autoría de sus epigramas no merece ser atribuida independientemente a cada uno de ellos, pues éstos no son sino marionetas dramáticas del dramaturgo. Sin embargo, refrendamos su postura en la medida en que las afirmaciones del dandi wildeano concuerdan más en su significado con las escasas muestras de ingenio de De Ryons. Prueba de ello es el marcado esteticismo del personaje francés, de importancia capital en su definición en tanto que “aristócrata del espíritu”, y que sin embargo el crítico norteamericano omite en su percepción comparada de ambos. De Ryons aplica la elegancia perceptiva al entendimiento de su objeto de estudio. De ahí que defina a la mujer por su aspecto superficial, esto es, por su proyección visual, a la que concede un significado que trasciende el aspecto material. En el juego de adivinanzas propuesto por Madame Leverdet, De Ryons, con una apabullante seguridad en sí mismo similar a la del dandi wildeano, acierta al descubrir los detalles de los orígenes y personalidad de Jane De Simerose, desconocida hasta el momento para él. Asombrada, Madame Leverdet le pregunta sobre sus dotes adivinatorias :

De Ryons : (...) C'est évidemment une femme du monde, une vraie, une grande femme enfin.

Madame Leverdet : À quoi le voyez-vous ?

De Ryons : A sa manière d'entrer dans un salon, de s'habiller, de parler, de tendre la main, c'est l'a b c de l'art.

Madame Leverdet : Oui, c'est une femme du monde, très bien née.

De Ryons : Elle a été élevée à Paris ; mais elle est de race étrangère.

qui se décolle jusqu'aux reins ? L'amour ! Inutile d'en parler, puisqu'il vit de toutes ces choses-là. Ma femme sera donc à tout le monde, excepté à moi”. La misma interpretación del matrimonio se desprende de los parlamentos de los personajes de Wilde.

Madame Leverdet : Qu'est-ce qui vous l'indique ?

De Ryons : La façon dont elle vous a sauté au cou. Une française pure n'a pas de ces élans qui peuvent chiffonner un chapeau venant de chez Madame Ode, car son chapeau vient de chez Madame Ode.

Madame Leverdet : Vous vous connaissez aussi en chapeaux ?

De Ryons : Le chapeau, les bottines et les gants, toute la femme est là.⁴⁹

El flagrante dandismo de De Ryons tiene por equivalente los apuntes estéticos de Lord Illingworth que, como el *raisonneur* a Madame Leverdet, también instruye en dicha materia al joven Gerald. Sentencias del tipo “A man who can dominate a London dinner-table can dominate the world. The future belongs to the dandy. It is the exquisites who are going to rule”⁵⁰, o “Gerald, you should learn how to tie your tie better. Sentiment is all very well for the buttonhole. But the essential thing for a necktie is style. A well-tied tie is the first serious step in life”⁵¹ traducen el mismo sentido trascendente de la estética como orientación y norma vital. Sin embargo, el precedente francés del dandi no acaba de culminar los trazos de esteta apuntados con sus palabras. Ciertamente otorga a la filosofía de lo superficial el significado ético de Lord Illingworth pero, si bien en Wilde tales proposiciones son verdaderas por cuanto su obra -mediante la recuperación ininterrumpida del personaje- y biografía -afirmaba haber puesto todo su “genio” en su vida, y en su obra únicamente su “talento”- las confirman, en el caso de Dumas fils, el personaje de De Ryons no deja de ser meramente anecdótico en referencia a la totalidad de su producción dramática. Además, el *raisonneur* -a pesar de ciertas *remarques* rezumantes de pesimismo estoico que más tarde analizaremos- aplica su razonamiento ciñéndose al campo femenino, a la observación de la mujer, mientras que Lord Illingworth esboza un sistema universal, unas pautas de conducta y de superación personal, proyectadas hacia el futuro. El dandi adoctrina. Su proselitismo es constante y necesario para su supervivencia pues se sabe en vías de extinción. De Ryons no presiente su fin. No es un ser que ante la muerte, tal y

⁴⁹ Acto I, escena 7. P. 76.

⁵⁰ Acto III. P. 446.

⁵¹ *Ibid.*

como describía Albert Camus al dandi, “resplendit au moins avant de disparaître, et cette splendeur fait sa justification”⁵².

Como decíamos más arriba, probablemente De Ryons es uno de los personajes más críticos y, por ende, expresivos, en cuanto a la relación del dramaturgo con las mujeres. Se define, a pesar de criticar su promiscuidad en el amor⁵³ y su falta de sinceridad -para él la mujer es un ser al que se puede pedir todo salvo la verdad en sus palabras-, como “ami des femmes”, por cuanto su amistad le permite investigar en sus corazones los secretos ocultos que anidan en esas “esfinges sin secretos”, según las denominaba Wilde. Su función es clara y parece responder a una minuciosa observación del comportamiento femenino derivada en una estrategia de seducción abortada en su momento más álgido:

De Ryons : Une femme bien élevée ne passe pas d'une passion à une autre sans un intervalle de temps plus ou moins long. Il n'arrive jamais deux accidents de suite sur le même chemin de fer. Pendant cette embellie, la femme a besoin d'un ami ; c'est alors que j'apparais. Je me fais narrer le malheur en question. Je viens voir la victime aux heures où le traître venait ; je la plains, je pleure avec elle, je la fais rire avec moi, et je le remplace peu à peu sans qu'elle s'en aperçoive ; mais je sais bien que je suis bien sans importance, que je suis une politique de transaction, un ministre sans portefeuille, une distraction sans conséquence ; et un beau jour, après avoir été le confident du passé, je deviens le confident de l'avenir, car elle se met bientôt à aimer le second, celui qui ne sait rien, qui ne doit rien savoir, qui ne saura jamais rien, et à qui elle fera croire naturellement qu'il est le premier. Je m'éloigne alors pendant quelque temps, puis je reparais, tout neuf dans la maison. On me serre la main d'une certaine manière, tout est dit, et, quand plus tard la femme fait le bilan de son passé, et que la conscience lui crie plus de noms qu'elle n'en voudrait entendre, arrivée à mon nom, elle réfléchit un instant, puis elle se dit

⁵² Albert Camus. *L'Homme Révolté*. Paris. Gallimard. 1951. P. 75.

⁵³ El *raisonneur* gusta de ilustrar sus argumentos con citas de autores ilustres. La crítica de la promiscuidad femenina y su tendencia hacia el sexo, característica de los *fabliaux* medievales, es refrendada por una máxima de La Rochefoucauld. Dice, “les femmes ne sont jamais enfants. La Rochefoucauld a dit : “il est plus facile de rencontrer une femme qui n'a pas eu d'amant qu'une femme qui n'en a eu qu'un” (Acto I, escena 5). Tales citas afianzan las afirmaciones contenidas, concediéndoles el aura sentenciosa que observamos de igual manera en el dandi wildeano. Acto I, escena 5.

résolument et sincèrement à elle-même : “oh ! Celui-là ne compte pas”. Je suis celui qui ne compte pas, et je m’en trouve très bien.⁵⁴

Esta declaración de principios es esclarecedora de las semejanzas en la funcionalidad argumental que se reserva a De Ryons y Lord Goring. A diferencia del seductor convencional, el *raisonneur*, al igual que el dandi wildeano -exceptuando a Lord Darlington, en *Lady Windermere’s Fan-*, no pretende seducir a la mujer cuya amistad gana. Al menos tal seducción no es en ningún momento explicitada. De Ryons, a pesar de haber conseguido por medio de sus subterfugios la entrega absoluta de Jane, renuncia a ella, pues para él tan sólo se trataba de una trama urdida de manera lúdica y misteriosa, para ayudarla. El fin buscado es la reconciliación del matrimonio, pues el personaje de Dumas *fils*, a pesar de posibilitar una obvia doble lectura de su discurso, es ante todo un sujeto sometido a la expresión rigurosamente heterodoxa del autor. El *raisonneur* sigue exactamente los pasos del seductor clásico, pero a diferencia de éste último, omite el deseo sexual como guía de su comportamiento. En este sentido, el dandi wildeano presente en las tres primeras comedias de sociedad evidencia una actitud idéntica sujeta a la modificación progresiva de su papel dramático. Los dandis que Wilde pone en escena, si bien mantienen en todas sus vertientes idénticas fórmulas expresivas -sería difícil distinguir la autoría de los epigramas, exceptuando quizá a Lord Illingworth, el más severo y esteta en sus observaciones sociales de todos ellos-, manifiestan una evolución en su función en la trama de las obras, suavizando sus posturas iniciales, más agresivas y convencionalmente *villanescas* iniciales. Como ya hemos visto, Lord Darlington y Lord Illingworth, a diferencia de los últimos dandis, responden a la perfección al perfil básico del villano melodramático. Por el contrario, Lord Goring es el personaje que mejor se adapta al patrón del *raisonneur* dumasiano. Como él, entabla una sólida y dudosa amistad con Lady Chiltern que, como en el caso de Jane y De Ryons, también podría estar sujeta a interpretaciones variadas. Durante los primeros compases de la pieza, se limita a gravitar de manera periférica por el escenario hasta que entra en acción resultando sus actos determinantes para la trama. Igualmente,

⁵⁴ Acto I, escena 5. Pp. 66-67.

como veremos más adelante, el dandi también urde una estrategia de manipulación objetual para impedir que las artimañas de Mrs. Cheveley destruyan el matrimonio Chiltern. Si el *raisonneur* acababa sometiendo el resto de los personajes y la trama a su voluntad, también Lord Goring obligaba a Mrs. Cheveley a claudicarse ante él y tejía los hilos argumentales a su favor. Su comportamiento es absolutamente gratuito, y su única motivación parece residir solamente en su amistad con las dos partes del matrimonio -pues su corazón está volcado en la joven Mabel Chiltern. Este esquema de amistad entre el dandi y el cónyuge femenino de la pareja matrimonial protagonista había sido ya estudiado en la primera comedia de sociedad de Wilde, *Lady Windermere's Fan*. En ella, Lord Darlington mantenía un grado de intimidad con Lady Windermere muy similar al anterior, con la diferencia de que el comportamiento del dandi sí estaba guiado por motivaciones amorosas, y, llegado el momento crucial de enfrentamiento de Lady Windermere con su rival femenino, Mrs. Erlynne, el dandi confesaba abiertamente su amor, consiguiendo que la mujer, creyendo infiel a su marido, huyera a casa de éste dispuesta a entregarse a él. Como es obvio, la pretendida “amistad” de Lord Darlington no era sino una estrategia de seducción, y su gratuidad, mera conveniencia. En *A Woman of No Importance* este esquema operativo se metamorfosea en las partes que lo componen. El dandi no es ya amigo íntimo de la mujer casada, sino que versa su amistad en su propio hijo. Es Gerald, el hijo de Lord Illingworth y Mrs. Arbuthnot, el objeto de su seducción en este caso, y es a su madre a quien pretende arrebatárselo. Una vez más, la actitud del dandi es interesada y aunque dicho interés esté revestido de amor paternal, ciertos críticos han entrevisto lazos amorosos en la relación entre los dos hombres⁵⁵.

Con todo, a pesar de las diferencias entre la obra francesa y la de Wilde, me parece importante señalar ciertos ecos del personaje de Dumas *fils* en *A Woman of No Importance*. En la anterior declaración de principios del *raisonneur*, éste describía su función relativizando la importancia de su presencia en la vida de aquellas mujeres a las

⁵⁵ Nos remitimos en este sentido las obras de Christopher Nassaar y Patricia Flanagan mencionadas anteriormente.

que había ayudado. Se sabía un hombre cuya influencia era fluctuante, y cuyo interés para la mujer resultaba igualmente de la dependencia de ésta en sus actos. A pesar de ello, un lazo tácito le unía a la dama cuya reputación había salvoguardado. Por lo que, una vez restablecido el honor puesto en juego en el pasado, ésta omitiría, vanidosamente, el papel jugado por el *raisonneur*, restando importancia al hecho de que le salvó su nombre : “et quand plus tard fait le bilan de son passé, et que la conscience lui crie plus de noms qu’elle n’en voudrait entendre, arrivée à mon nom, elle réfléchit un instant, puis elle se dit résolûment et sincèrement à elle-même : “oh ! Celui-là ne compte pas”. Je suis celui qui ne compte pas, et je m’en trouve très bien.”. De Ryons es “celui qui ne compte pas”, un hombre sin importancia para la mujer a quien en el pasado ayudó con su amistad convirtiéndose probablemente en su mayor confidente y salvador. Personajes que, como De Ryons, “carecen de importancia”, se encuentran igualmente en *A Woman of No Importance* cuyo título ya es, por sí mismo, revelador. Segundos antes de la caída del telón del primer acto, Lord Illingworth, al reconocer la letra de la madre de su hijo a quien no ve desde hace años, no duda en definirla como “a woman of no Importance”⁵⁶ en su vida. Del mismo modo, Mrs. Arbuthnot, a pesar de reconocerse como mujer que en el pasado amó perdidamente al dandi y de cuya unión fue fruto Gerald, cierra el telón del último acto respondiendo a la pregunta de su hijo a propósito de un guante masculino olvidado sobre una mesa :

Gerald : Hallo, mother, whose glove is this ? You have had a visitor. Who was it ?

Mrs. Arbuthnot (turning round) : Oh ! no one. No one in particular. A man of no importance.⁵⁷

Irrelevantes para las mujeres a las que sirvieron en el pasado, el dandi y el *raisonneur* deberán conformarse con vivir en la sombra del recuerdo. Tal y como señala De Ryons, una vez concluido el servicio realizado a la dama, ésta se esforzará por hacer creer al siguiente hombre la unicidad de su amor : “car elle se met bientôt à aimer le second, celui qui ne sait rien, qui ne doit rien savoir, qui ne saura jamais rien, et à qui

⁵⁶ Acto I. P. 429.

⁵⁷ Acto IV. P.468.

elle fera croire naturellement qu'il est le premier". Gerald sí es partícipe del relato del pasado de su madre, pero, aún sabedor de su "pecado", el amor de ésta presenta trazos inconfundibles de ese primer amor todavía sin mancillar que las damas a las que alude De Ryons fingen ante sus amantes⁵⁸.

9.2. LA TRAMA POLÍTICA. *DORA*, DE VICTORIEN SARDOU.

Dora se estrena en París el 24 de enero de 1877. Lo más probable es que Wilde asistiera a representaciones posteriores de la obra en Londres bajo el título que se le dió en su versión inglesa *Diplomacy*, a cargo de Scott y Stephenson. Así lo atestiguan, sus propias declaraciones que, aunque despectivas respecto a su fuente de inspiración francesa, refrendaban la influencia de *l'espionne*: "The old talk of having seen Macready : that must be a very painful memory. The middle-aged boast that they can recall diplomacy : hardly a pleasant reminiscence"⁵⁹. Otros autores señalan aspectos coincidentes, entre ellos el mismo Clement Scott, confirmando las diferentes semejanzas entre las dos obras

Oscar Wilde has embroidered a well-known Sardou play in his well-known paradoxical and whimsical fashion...The similarity between Mr. Oscar Wilde's *Ideal Husband* and Sardou's *Dora* is too marked not to be noticed. The hero, instead of being accused of stealing an important dispatch, is charged with selling a State secret. A new Zicka is introduced who blackmails the hero, instigated by another Baron Stein, who is an Austrian speculator ; and instead of detection by a peculiar secret, we have a wonderful diamond bracelet, which has been stolen by the adventuress, who does not know it is a patent bracelet that cannot be unlocked except by some mysterious formula known only to one individual.⁶⁰

⁵⁸ Este aspecto es conforme a la tesis de Nassaar, que incide en el amor incestuoso entre Mrs. Arbuthnot y Gerald, desarrollada en el capítulo 8.2. *Simbolismos y estructuras profundas en Wilde y Augier*.

⁵⁹ "Mr. Oscar Wilde on Mr. Oscar Wilde", publicado en *St. James Gazette* del 18 de enero de 1895, y reeditado en *More Letters*. P.192.

⁶⁰ *The Illustrated London News*. 12 enero de 1895. n°.106.

Sin embargo el hecho mismo de expresar la deuda de Wilde hacia el francés no es sinónimo de degradación o infravaloración con respecto a éste. Esta es la opinión que venimos manteniendo desde el principio de nuestra exposición y que aparece recogida en palabras del propio Scott, sosteniendo que el éxito de *An Ideal Husband* reside en el tratamiento original que le proporciona Wilde :

It is to me quite clear that the mere fact that Mr. Oscar Wilde's play suggests something else does not interfere with its success - a success that is naturally increased by the author's method and trick of talk. In fact, Oscar Wilde is the fashion. His catch and whimsicality of dialogue tickle the public. Just now the whole of society is engaged in inventing Oscar Wildeisms, just as a few months ago they were employed in discovering the missing word in competitions.⁶¹

La trama de *Dora* presenta similitudes argumentales con *An Ideal Husband* que, al igual que ocurría en las dos obras anteriores, son sometidas a modificaciones características de Wilde, alterando personajes y situaciones tradicionales en favor de una perspectiva innovadora del arquetipo pasado. La intriga de la pieza se origina cuando, el mismo día en que Dora va a contraer matrimonio, Zicka, el equivalente de la Mrs. Cheveley wildeana, entra en escena atribuyendo a Dora toda una serie de calumnias infundadas como venganza del que va a convertirse en su marido, André, de quien está perdidamente enamorada. Movida por la pasión y el odio y mientras André se dispone a partir a celebrar su boda, Zicka consigue registrar el despacho de éste, descubriendo entre sus documentos personales un valioso mensaje enviado por el Ministro de Marina a André, que acabará robando para obtener a cambio ciertos beneficios crematísticos. Más tarde será Dora quien se vea acusada por su marido del robo acontecido, produciéndose una escena de intenso patetismo entre la pareja, que se resuelve con la inocencia de Dora. Este breve esbozo del argumento de la obra nos permite percibir a grandes rasgos las similitudes que ofrece con *An Ideal Husband*. Como ya decíamos, el personaje femenino de Wilde, Mrs. Cheveley, tiene por

⁶¹ *Ibid.*

antepasado a Zicka de Sardou. Ambas mujeres continúan la estirpe de la *adventuress* que ya habíamos visto con el personaje de Mrs. Clarkson de Dumas *fiils*, poniendo en jaque el *establishment* masculino al utilizarlo y supeditararlo a sus propios intereses. Además, tanto Mrs. Cheveley como Zicka tienen por mentor o iniciador cierto “Barón” - de nombre Arbheim en Wilde y Stein con Sardou-. Con todo, el personaje de Wilde está mucho más elaborado y presenta sofisticaciones que demuestran la voluntad de imprimir ciertas aptitudes a la mujer, acordes con el espíritu de la época, que no aparecen en Sardou. Zicka, a pesar de desenvolverse con indudable astucia en el universo de las convenciones masculinas, no deja de ser una prostituta recogida por el barón y utilizada para los fines de éste. Muy al contrario es el personaje de Mrs. Cheveley opera independientemente, sin estar subordinada a ningún hombre, manteniendo con ellos simplemente relaciones asociativas -como es el caso de todos esos “amigos” a quienes favorecería tanto como a ella el informe positivo de Lord Chiltern en el parlamento-. Zicka no deja de ser una marioneta dramática cuya función es simplemente operativa. Mrs. Cheveley, al demostrar cómo el aprendiz supera a su maestro y actuar por sí sola, posee connotaciones típicas del dandi y de transgresión social. El final de las obras refrenda esta postura. Zicka acaba siendo reconocida como la autora del robo. Al no ser más que un personaje cuyo fin es crear una situación dramática de tensión, carente de cualquier tipo de profundidad psicológica -al menos en comparación con el dandi femenino de Wilde- Zicka termina doblegándose al sistema, que acaba por imponerse a sus estratagemas. El final de *An Ideal Husband* es mucho más revelador y complejo, aunque bástenos anticipar aquí el aspecto esencial de su complejidad. Como ya había ocurrido en *Lady Windermere’s Fan*, y a diferencia de *A Woman of No Importance* - sin duda la menor de las cuatro-, el personaje femenino renunciaba a dejarse vencer por el sistema incluso cuando éste la expulsaba de él. Mrs. Erlynne salía de escena por última vez riendo, consciente de haber cumplido con su cometido. En *An Ideal Husband* Mrs Erlynne termina su papel orgullosa y desafiante, pues gracias a su astucia -ha sido capaz de robar una carta enviada por Gertrude Chiltern a Lord Goring pidiéndole ayuda, pero cuyas palabras pueden ser interpretadas por el marido de ésta como una declaración de amor- cree seguir comprometiendo el

futuro de los Chiltern, a pesar de que finalmente la carta sea interpretada por Robert Chiltern como una declaración de amor dirigida a él. En todo caso, e independientemente del final de la obra, Mrs. Erlynne culmina su representación burlándose de sus interlocutores, impasible ante cualquier amenaza de escándalo público.

El final de ambas obras presenta además soluciones que, si bien en un principio podrían parecerse confluyentes, el detenimiento en ellas revela su divergencia. En ambos casos la pareja matrimonial ha de enfrentarse con una situación extrema demitificadora de ciertos ideales que rigen sus conductas para con el cónyuge. La diferencia estriba en que, a pesar de partir de presupuestos comunes -la idealización de la pareja, el valor de lo intachable y de lo puro como fundamento de la relación- Lady Chiltern es sometida a un proceso iniciático que le permite remplazar los valores absolutos que fundaban la percepción de su marido y la solidez de su matrimonio, por un compromiso de amor mutuo forjado en términos de compasión, perdón y amor incondicional a pesar de la imperfección. Las palabras con las que se cierra la obra, una vez confesadas todas las verdades, así lo refrendan :

Sir Robert Chiltern (taking her hand) : Gertrude, is it love you feel for me, or is it pity merely ?

Lady Chiltern (kisses him) : It is love, Robert. Love, and only love. For both of us a new life is beginning.

*Curtain.*⁶²

Asumir las imperfecciones mutuas es el principio de una nueva vida. Gertrude Chiltern aprende a renunciar al ideal marital de antaño (“An ideal husband ! Oh, I don’t think I should like that. It sounds like something in the next world.”⁶³) de modo que el maniqueísmo melodramático inicial se diluye progresivamente a medida que avanza la obra y que se imponen nuevos criterios de valoración social propios de Wilde, tales

⁶² Acto IV. P. 542.

⁶³ *Ibid.*

como el perdón y el amor. *Dora*, por el contrario, se presenta como una obra mucho más convencional en este aspecto, renunciando a evolucionar del antagonismo característico de estas piezas, a posturas más flexibles y adaptadas al momento. Así, cuando Dora es acusada por su marido de robo y espionaje dadas las pruebas incriminatorias utilizadas por Zicka, Dora trata de hacer justicia a su inocencia. Su marido, sin embargo, sigue reacio a creer en ella hasta que desesperada se lanza a sus brazos suplicando su perdón. André, conmovido y vencido por el sentimiento de piedad que le inspira su mujer, decide seguir amándola a pesar de su culpabilidad y huir del lugar. La reacción de Dora ante su decisión muestra el estancamiento de sus valores, anclados en una moral regida por el ideal, el pecado y la culpa, y una supuesta honestidad incapaz de asumir el perdón :

Dora : J'aime mieux votre mépris qui s'égare, au moins il est honnête...lui ! Mais l'amour qui me croit coupable et qui survit et qui dure ? Allons, c'est ignoble ! Il n'est bon qu'à nous avilir l'un par l'autre...Ah ! tout entière à l'amour qui m'élevait jusqu'à lui ! mais à la passion brutale et stupide qui me ravale jusqu'à elle...jamais !⁶⁴

Dora prefiere renunciar al verdadero a cambio de su ideal de amor. Sustituye el sentimiento por la idea y, en ese sentido, creemos que su personaje es sinónimo de la Gertrude Chiltern del primer acto, con la notable diferencia de que este personaje progresará favorablemente, frente a un Sardou condenado a la involución.

9.3. EL OBJETO COMO PERSONAJE.

Por último, señalar un aspecto más paralelo entre la dramaturgia wildeana y de Sardou, centrado ahora en la recurrencia al objeto realizada por el francés en *Les Pattes de Mouche* en comparación con *An Ideal Husband*. De acuerdo con la afirmación de

⁶⁴ Victorien Sardou. *Dora ou l'Espionne*. Representada por primera vez en el Théâtre du Vaudeville el 22 de enero de 1877. In *Théâtre Complet*. Paris. Albin Michel. 1934. Vol.II.

Mikhail, las semejanzas se articularían en “an unsigned letter, the interruption of a woman’s attempt to snatch a letter, and one character’s forbidding another to enter a room in order to prevent his discovering who is there”⁶⁵. Todos estos elementos dramáticos fueron estudiados más arriba en relación a *Lady Windermere’s Fan*, refiriéndonos a su uso del abanico como objeto demitificador de absolutos. Consideramos importante señalar esto ya que Wilde siempre negó cualquier posible influencia ajena en sus obras. Así lo atestiguan unas declaraciones realizadas en 1895 durante una entrevista con Gilles Burgess para el *Sketch*, en las que defendía la originalidad de su obra, contradiciendo con ello sus postulados estéticos expuestos en *The Critic As Artist* :

Sardou is not understood in England because he is only known through a rather ordinary travesty of his play Dora, which was brought out here under the title of Diplomacy. I have been considerably amused by so many of the critics suggesting that the incident of the diamond bracelet in Act III of my new play was suggested by Sardou. It does not occur in any of Sardou’s plays and it was not my play until ten days before production. Nobody else’s work gives me any suggestion⁶⁶

A pesar de la negativa wildeana, y tal como habíamos anunciado durante el estudio de *Lady Windermere’s Fan*, no sería menos acertado relacionar pues, siguiendo con esta línea, el paralelismo entre el broche-brazalete que sirve de delator de Mrs. Cheveley en *An Ideal Husband*, y el famoso brazalete perdido a oscuras por la Princesa de Rovillon en compañía de su amante, y que da lugar a la escena de *la bataille de dames* y anagnórisis final entre la Princesa y Adrienne, frente al público compuesto por sus invitados:

⁶⁵ E.H.Mikhail. *Op. Cit.* P.230.

⁶⁶ Gilbert Burgess. “An Ideal Husband at the Haymarket Theatre”. *The Sketch*. 9 January 1895. P.495. Citado por E.H.Mikhail, “*The French Influences on Oscar Wilde’s Comedies*”. *Op. Cit.* P.230. Wilde se desentendió en otras ocasiones también de acusaciones de plagio de otros autores ingleses contemporáneos. Kerry Powell cita la famosa carta escrita a George Alexander por Wilde preguntándole irónicamente “who is Jones?”, así como las tres reglas estilísticas definidas por Wilde, como ejemplos de su desdén hacia el autor : “The first rule is not to write like Henry Arthur Jones, the second and third rules are the same”. In Doris A. Jones. *Taking the curtain call : The life and letters of Henry Arthur Jones*. New York. Macmillan. 1930. P.156. in Kerry Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*. *Op. Cit.* P.61.

Capítulo 9

Princesa : Figuraos señoras, que este pobre hombre desde ayer se está afanando por descubrir un secreto, inútilmente. Una bella desconocida, a quien adora el conde de Sajonia....Y a mí me parece que tal vez la señorita Lecouvreur podría decirnos algo que aclarase el misterio.

Adriana : ¡Yo señora !

Princesa : Sin duda...En el gran mundo aseguran que el objeto de su amor, es una joven del teatro.

Abate : ¡Qué disparate !

Adriana : ¡Pues es particular ! En el teatro aseguran que es una señora del gran mundo.

Abate : Eso creo yo mejor.

Princesa : Y mi crónica habla de cierto encuentro nocturno....

Adriana : Y la mía de una cita en cierta casa...también de noche....

Duquesa : ¿Sabeis que se va haciendo interesante ?

Princesa : Se decía que la cómica había sido sorprendido por una rival celosa....

Adriana : También afirmaban que la gran señora había sido arrojada por un marido indiscreto.

Duquesa : ¡Cuidado, que estais bien instruidas !

Abate : Es preciso convenir que por esta vez lo están más que yo.

Duquesa : Pero para ponernos en estado de decidir, ¿cuál nos dará las pruebas ?

Princesa : La mía es un ramillete que la hermosa dejó en manos de su amante ; un ramillete de rosas atado con una cinta de seda y oro....

Adriana : (¡El mío !).

Duquesa : Y vuestra prueba señorita ?

Adriana : ¿La mía ?La mía es que al huir la gran señora dejó caer en el jardín...un brazalete de diamantes.

Princesa : (¡Mi brazalete !).

(...)

Rovillon : ¿Qué es eso ? ¿Qué es lo que admirais de esa manera ?

Abate : Este brazalete.

Rovillon : ¡Ah ! El de mi mujer...

Todos (con acento de sorpresa muy marcado): ¡Su mujer ! ⁶⁷

⁶⁷ Eugène Scribe. *Adriana Lecouvreur*. In *Teatro Selecto, Antiguo y Moderno, Nacional y Extranjero. Coleccionado e ilustrado con una introducción, notas y observaciones críticas y biográficas de los principales autores por Don Cayetano Vidal y Valenciano*. Barcelona. Establecimiento tipográfico Editorial de Salvador Manero. 1868. Tomo VI. Escena 10, acto IV.

Hemos querido reproducir la escena íntegramente para mostrar el papel jugado por el objeto en la trama, enfrentando a las dos mujeres que se identifican con él y con las intenciones silenciadas que se le asocian. También nos ha parecido interesante señalar un efecto cercano a lo cómico utilizado por Scribe que es el descubrimiento del brazalete, esto es, el objeto delator prohibido, por parte de quien precisamente no debería haberlo descubierto jamás : el Príncipe de Rovillon. En principio el dramaturgo conduce al público a una situación de tensión extrema ya que ambos personajes se ven obligados a coexistir en escena, representando ambos los dos polos antitéticos de la trama : la revelación de la infidelidad por parte de la mujer y el marido de ésta. Objeto y personaje son incompatibles, y su acercamiento progresivo acrecenta la intensidad de las emociones. Dos únicas salidas se le presentan al dramaturgo para dar fin a esta situación : i) la convencional revelación de la infidelidad ocurrida y su puesta en conocimiento al marido, que implicaría una escena típica de celos y venganzas ; ii) la mucho más original opción tomada por Scribe, que es la ignorancia por parte del hombre respecto a los actos de su mujer, esto es, la no percepción -mezclada de ingenuidad e incluso pobreza intelectual- de lo acontecido, proporcionando él mismo además las claves para su interpretación deshonrosa (“¡Ah !, el de mi mujer...”). Tal opción no sólo refuerza la comicidad de la escena, a la que se adhiere la tensión del espectador que conoce perfectamente la naturaleza de la situación, sino que permite una vuelta de tuerca al dramatismo de la escena reforzando la originalidad de la obra pues la verosimilitud no se vé conculcada al despuntar tal solución un aspecto psicológico más del personaje, que es su ineptitud. En *An Ideal Husband* observamos un efecto similar. Como veíamos más arriba, Mrs. Cheveley está dispuesta a destruir el matrimonio Chiltern por medio de una carta escrita por Gertrude a Lord Goring en que le pedía ayuda, pero que podía ser interpretada en términos de amor. Mrs. Cheveley pretende hacérsela llegar al marido de ésta, Robert Chiltern, y originar así la crisis en la pareja. Lord Goring y Gertrude planean interceptarla pero es demasiado tarde al comprobar como Robert se reúne con ellos con la carta entre sus manos. Su sorpresa será el efecto que produce en él :

Capítulo 9

Sir Robert Chiltern : “I want you. I trust you. I am coming to you. Gertrude”. Oh, my love ! Is this true ? Do you indeed trust me, and want me ? If so, it was for me to come to you, not for you to write of coming to me. This letter of yours, Gertrude, makes me feel that nothing that the world may do can hurt me now. You want me Gertrude.

Lord Goring, *unseen by Sir Robert Chiltern, makes an imploring sign to Lady Chiltern to accept the situation and Sir Robert Chiltern’s error.*⁶⁸

Tal y como ocurría en la obra de Scribe, el error del marido, su incapacidad de percibir la verdad escondida tras los objetos, destensa la situación extrema y abre una nueva vía de salvación para los personajes comprometidos.

Sin embargo, el paralelismo situacional es aún mayor si estudiamos la obra de otros dos dramaturgos franceses, Alexandre Dumas *filis* y Georges Feydeau, cuya influencia sobre Wilde ya ha sido señalada por nosotros en numerosas ocasiones. Estos dos autores construyen los desenlaces de dos de sus obras más conocidas por el público, *L’Ami des Femmes* y *Monsieur Chasse!* recurriendo a una peripecia idéntica la utilizada por Wilde en *An Ideal Husband*, por lo que deducimos que el dramaturgo irlandés no debía desconocer este modo de concluir el embrollo dramático de una pieza. En el caso de la obra escrita por Dumas *filis*, toda la trama que gira en torno a la carta comprometedora en Wilde tiene por origen una carta de idénticas repercusiones aparecida en una obra de Dumas *filis* titulada *L’Ami des Femmes*. Si recordamos brevemente el argumento, tras haber roto su matrimonio, Jane de Simorose desea reconciliarse de nuevo con su marido, pero al saber que éste se halla ahora entre los brazos de otra mujer, Jane decide entregarse por despecho a De Montègre, que desde hace tiempo la corteja. En ese momento De Ryons, que se define a sí mismo como “amigo de las mujeres”, se propone salvarla de De Montègre enviándole a éste una carta con las palabras “Venez demain. Je ne demande qu’à vous croire. Jane”, dándole a entender que Jane tiene un amante. De Montègre, preso de rabia, pretende utilizar la carta para destruir la relación entre Jane y su amante. De Ryons, amigo de Jane, hurde

⁶⁸ Acto IV. P. 536.

un plan que favorecerá los intereses de la mujer. Convence a De Montègre para que envíe la carta comprometedora al marido de Jane, ya que así, ésta deberá dar por terminada la relación con su amante. El marido de Jane, nada más recibir la carta volverá junto a Jane, reunificando su matrimonio, mientras que De Montègre se retira finalmente creyendo, como Mrs. Cheveley, que ha destruido a la pareja. Como vemos, los ejes que dan pie al argumento son idénticos a la obra de Wilde. En ambos casos la carta evoluciona desde la revelación de un secreto prohibido a ejercer de elemento reconciliador en la pareja. El binomio conyugal también se refuerza en las dos obras por un tercero que pretende destruirlo -Mrs. Cheveley, de Montègre- y un cuarto personaje “amigo” de la pareja y que la refuerza -De Ryons, Lord Goring-.

Monsieur Chasse! recrea exactamente el mismo tipo de situación, lo que sugiere la posibilidad de que Feydeau se familiarizara profundamente con la carpintería teatral de Dumas *fils* para la elaboración de sus *comédies-vaudevilles*. El dramaturgo escenifica una trama epistolar idéntica a la entrevista en Wilde y Dumas pero esta vez supeditada a la estructura del *vaudeville à-la-Feydeau*, esto es, como desenlace a una trama articulada en torno a la confusión frenética de los personajes. A pesar de que la obra será analizada detalladamente en el siguiente capítulo, avanzamos algunas claves de su argumento. El doctor Moricet trata de seducir a la mujer de su amigo Duchotel, Léontine. Ésta se niega a menos que compruebe que su marido le es previamente infiel. Tras descubrir que Duchotel esconde su traición bajo la apariencia de partidas de caza, Léontine se entrega a Moricet anunciándole sus propósitos en una carta:

“mon ami, je n’ai qu’une parole; à l’heure qu’il est, il n’y a plus d’obstacle entre nous. Libre de moi-même, c’est à vous que je m’engage. Dites-vous bien que je n’agis de la sorte que parce qu’il l’a bien voulu.”⁶⁹

Moricet pretende consumir su amor en un apartamento alquilado en París, con tan mala fortuna que es junto a ese mismo apartamento donde reside Duchotel con su amante. El

⁶⁹ *Monsieur Chasse!* in Georges Feydeau. *Théâtre Complet*. Tome I. Paris. Bordas. 1988. Acto II, escena 4. P. 903.

marido de ésta sospecha su infidelidad y envía a la policía para averiguar la identidad del amante de su esposa. Duchotel, alertado por la llegada de la policía, huye en ropa interior a través de los balcones contiguos a su apartamento, robando a su paso los pantalones de Moricet que contienen una carta en la que su mujer le confesaba su amor a éste. Al día siguiente, ya de vuelta al hogar conyugal, Léontine desea solicitar el divorcio a su marido, pues posee definitivamente la prueba de su infidelidad, pero Moricet le alerta de la desaparición de la carta con su declaración, que guardaba en el bolsillo de su pantalón robado. Duchotel, al que su mujer recrimina su infidelidad y su engaño, asume sus actos y ruega perdón por ellos a su mujer. En ese mismo momento repara en la presencia de la carta en su bolsillo. La pareja formada por Léontine y su amante tratan de detener su lectura sin conseguirlo y, cuando la tensión de la situación pronosticaba que el honor de Léontine sería mancillado por las palabras escritas reveladoras de sus intenciones pasadas, Feydeau antepone una peripecia dramática que destensa intensidad de la escena y salva a la pareja. Duchotel, en lugar de interpretar las palabras de la carta como una declaración dirigida a otro, entiende que Léontine se declaraba a él mismo. Así, al interpretar el significado de la carta de manera inversa, el matrimonio queda a salvo.

A modo de conclusión de este subapartado, decir tan sólo que gran parte de los elementos citados como posibles componentes de la comedia wildeana -exceptuando *L'Ami des Femmes*, cuyos nexos de unión son evidentes-, no son tanto influencias directas cuanto procedimientos dramáticos habituales presentes en la mayoría de las comedias y dramas de la época. Por lo tanto creemos que el recurso al objeto y demás *stage properties*, más que tratarse de un calco, préstamo, influencia o inspiración, responde a una concepción generalizada de la escritura dramática y al aprovechamiento de las diferentes claves escénicas realizadas por el dramaturgo.

**CAPÍTULO 10: *LA IRRUPCIÓN DEL VAUDEVILLE.* THE
IMPORTANCE OF BEING EARNEST.**

10. LA IRRUPCIÓN DEL VAUDEVILLE. *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST*

The Importance of Being Earnest se estrena el 14 de febrero de 1895, en el St. James's Theatre de Londres. La fecha de su primera representación se inserta en un contexto de efervescencia teatral que se evidencia en la pluralidad compositiva denotada por la pieza, amalgama de corrientes teatrales diversas, desde el melodrama hasta la farsa, pero también ejemplo de parodia de todas ellas. Como veremos a continuación, Wilde recoge en esta obra las convenciones dramáticas arquetípicas de los géneros populares de mayor éxito utilizadas ya en sus tres comedias de sociedad analizadas previamente, con el fin de no sólo crear un patrón dramático determinado fácilmente reconocible para el público sino, también, llevarlo hasta sus últimas consecuencias y parodiarlo. Esta es la opinión de Christopher Nassaar al afirmar que la absoluta novedad de la obra en comparación con el resto de producciones de Wilde, radica en su exclusiva originalidad, derivada de una concepción del teatro como máxima expresión de la subjetividad del autor¹, y originada a partir de la reformulación de cuestiones planteadas en sus piezas anteriores, moldeándolas de acuerdo con un esquema autoreferencial que rezuma una filosofía compositiva cercana a lo lúdico:

The Importance of Being Earnest is essentially a private joke, though the source of its great popularity is Wilde's ability to translate the joke into public terms. (...) If *Earnest* has exasperated the critics, it is because of this complete originality. Without doubt, it widened the range of the drama. Drama had been used subjectively before, by the Romantics, but Wilde here carried it to the outer limits of subjectivity and thus provided us with probably the most personal, private play in existence -a play that is basically a

¹ En cartas, Wilde expone su comprensión del hecho teatral, en contraposición con la lírica, como manifestación dialéctica entre la forma artística más objetiva y más sublime del individuo. Según el dramaturgo, el valor de su obra reside exactamente en la capacidad por imprimir al teatro la subjetividad de la que ha carecido siempre : "I took the drama, the most objective form known to art, and I made it as personal a mode of expression as the lyric or the sonnet, at the same time that I widened its range and enriched its characterization".

self-parody. Forever a lover of paradox, he took the most objective form known to literature and treated it entirely subjectively.²

Esta afirmación es compartida por uno de los autores que más ha profundizado en los orígenes compositivos de la dramaturgia wildeana, Kerry Powell, sugiriendo la ironía que suscita la obra se desprende de la sistemática reutilización llevada a cabo por Wilde de estructuras, personajes y situaciones vislumbradas en sus comedias anteriores. Dice Powell, “it is highly ironic that Wilde achieved such effects in *Earnest* by using the mechanisms he had employed in the society dramas, with their almost fatal hesitations between sentimental morality and the dandy’s world of pure form. Here again are women with a past, ideal yet guilty males, motifs of hidden parentage and mistaken identity, and the pivotal plot-object (handbag rather than fan)”³. El crítico concluye su argumento sugiriendo la proximidad esencial générica entre la tradición melodramática y la farsa. En verdad, este capítulo final pretende abordar este punto, pues si consideramos *The Importance of Being Earnest* una parodia de las obras anteriores escritas por Wilde, habremos de aceptar que farsa y melodrama se articulan en torno a los mismos axiomas compositivos. Katharine Worth fundamenta su interpretación de la obra a partir de esta tesis, y sostiene que el éxito de *The Importance of Being Earnest* radica en la habilidad del autor de extraer la absurdidad inherente a las situaciones melodramáticas convencionales, resumidas y puestas en escena en las comedias de sociedad anteriores :

It must have given Wilde the craftsman much pleasure to take the familiar melodrama mechanism (mistaken identities, incriminating inscriptions, secrets of the past) and exploit its inherent absurdity instead of trying to restrain it. The closeness of farce to melodrama is one of his strong card, in fact, allowing all kinds of oblique references to the oppressive moral laws which had malign consequences in the earlier plays -and, as Wilde thought, in English society. As well as being an existential farce, *The Importance of Being Earnest* is

² Christopher Nassaar. *Op. Cit.* Pp. 130-131.

³ Kerry Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s. Op. Cit.* P. 125.

his supreme demolition of late nineteenth-century social and moral attitudes, the triumphal conclusion to his career as revolutionary moralist.⁴

Sin duda, la similitud de situaciones, estructuras escénicas y personajes, en la mayoría de los casos inverosímiles, así como el éxito obtenido por estos dos géneros entre el público, nos permite entender la última gran comedia de Wilde como una reformulación paródica y subversiva de las tres anteriores y del melodrama como género.

En tanto que parodia de un género y de sí mismo, *The Importance of Being Earnest* exige el reconocimiento más o menos explícito, por parte del receptor, de la obra parodiada. En caso de que así no fuera, la fuerza paródica se disiparía. En este sentido nos parece obligado trazar un breve recorrido alrededor de aquellas obras que pudieron servir -explícita o implícitamente- de base compositiva a la obra. Así, tal y como ocurría con las anteriores obras estudiadas, el capítulo dedicado al listado de piezas reseñadas por diversos autores como posibles -y en algunos casos, indiscutibles- influencias wildeanas es interminable. Prueba de ello es la sugerencia realizada por Anne Varty remontándose hasta las notables conexiones entre la obra y *The Comedy of Errors* y *Twelfth Night* de Shakespeare⁵. El mayor esfuerzo realizado en este sentido sigue siendo aquél llevado a cabo por el profesor Kerry Powell que destaca más de una veintena de farsas y comedias francesas y británicas en tanto que ingredientes compositivos de *The Importance of Being Earnest*, afirmando que “*The Importance of Being Earnest* can be traced to no single source. Instead Wilde formed his play by resisting many “sources” even while drawing generously, even unscrupulously, from these same plays, French as well as English”⁶. Entre las obras inglesas citadas como referentes de Wilde, el autor destaca principalmente un pieza ignorada por todos los biógrafos wildeanos pero de cierto éxito a mediados de la década de 1890, *The Foundling*, escrita por W. Lestocq en colaboración con el actor E.M. Robson, y

⁴ Katharine Worth. *Op. Cit.* P.155.

⁵ Anne Varty. *Op. Cit.* P.195.

⁶ Kerry Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*. *Op. Cit.* P.111.

estrenada el 19 de septiembre de 1894 en el Terry's Theatre de Londres. Powell afirma que la obra se estrenó coincidiendo con la redacción de *The Importance of Being Earnest*, manteniéndose en cartel exactamente durante las tres mismas semanas que Wilde, en una de sus cartas, aseguró haber empleado en la compleción de una “slight comedy, with lots of fun and wit”⁷, identificada como *The Importance of Being Earnest*. Las similitudes entre las dos obras van desde la utilización de personajes similares, hasta situaciones y parlamentos idénticos⁸, por lo que Wilde, a pesar de hallarse en Worthing –población que, como de costumbre⁹, da nombre a uno de los personajes puestos en escena- redactando la que sería su última gran obra, podría haberse desplazado hasta la capital, tal y como solía hacer habitualmente, y aprovechar la ocasión para asistir a alguna de sus representaciones.

⁷ *Letters*. P. 359.

⁸ Powell señala toda una serie de paralelismos entre las dos obras. Señalamos a continuación los más notables. Wilde pone en escena a Lady Bracknell, la dominante tía de Algernon que ataja en repetidas ocasiones las tentativas de matrimonio de Jack con su sobrina, inspirándose en la totalitaria Miss Ussher de Lestocq y Robson, que adoptaba la misma actitud con respecto a su sobrina Alice Meynall. Como en *The Importance of Being Earnest*, *The Foundling* recoge la problemática del hijo cuyos orígenes son inciertos, planteándose la dificultad de contraer matrimonio con una rica heredera. “I have lost my parents”, afirma Jack. Dick Pennell, su homólogo en la obra de Lestocq y Robson, afirma “I’ve lost them”. La carencia de progenitores sume a los dos personajes en la incertidumbre del ser, llegando a plantear cuestiones próximas al existencialismo -tal y como ha afirmado Katherine Worth en relación a la comedia de Wilde- y al metateatro. “I will...I don’t know who I am” declara Dick Pennell, hallando ecos de sus palabras en “I don’t actually know who I am”, pronunciado por Jack Worthing de acuerdo con el manuscrito fechado en septiembre de 1894. Esto se debe a que ambos fueron adoptados, curiosamente, hace 25 años -más tarde, en versiones posteriores, Wilde modificará la fecha añadiendo tres o cuatro años más a la establecida en un principio. La incertidumbre del nacimiento se acompaña del problema denominativo de los dos protagonistas. El nombre adquiere una relevancia singular en las dos obras, y rige el destino de las personas físicas que identifican, hasta el punto de suscitar adicción o repulsión en los personajes femeninos de las obras. Por ende, tanto Jack como Dick tienden hacia el bautismo como solución a los problemas de incertidumbre que impiden desarrollar con normalidad sus vidas y contraer matrimonio. Por último, situacionalmente, *The Importance of Being Earnest* escenifica todas aquellas metáforas aparecidas previamente en *The Foundling*, de modo que la ficción de la obra adquiere realidad dramática en la comedia de Wilde (ejemplo de ello es la intención pero nunca la realización del bautismo del personaje, que en Wilde sí se produce). Para el estudio de todas estas cuestiones con mayor detalle, *vid.* Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*. *Op. Cit.* Pp. 108-123.

⁹ Frank Harris, amigo del dramaturgo, recuerda que Wilde configuraba el nombre de sus personajes a partir de topónimos ingleses encontrados en mapas: “Los nombres de lugares –me explicó Oscar con gravedad-, tienen siempre un cachet de distinción; se pegan al oído con su resonancia rica en dignidad secular. Vea usted, Frank, cómo encuentro los nombres de mis personajes: tomo un mapa de Inglaterra y no tengo ya más trabajo que escoger. Nuestras ciudades inglesas tienen con frecuencia nombres de una belleza exquisita. Widemere, por ejemplo, o Hunstanton...y hacía rodar las sílabas sobre su lengua con un placer verdaderamente sensual”. Frank Harris. *Op. Cit.* P.121.

Otra fuente de inspiración señalada dentro del marco del teatro británico del XIX sobre la que coinciden diversos autores es *Engaged* (1877), escrita por W.S.Gilbert en la que dos mujeres, siguiendo la tradición de Scribe en *Bataille de Dames*, entran en conflicto mutuo por un hombre al que una de ellas estaba prometida pero ha contraído matrimonio con la otra. De acuerdo con la tradición de la farsa clásica francesa, *The Importance of Being Earnest* articula su comicidad y su fuerza crítica en la puesta en escena del doble y en su desenmascaramiento. El doble del personaje requiere el desplazamiento geográfico que facilite su percepción dual, su existencia en dos contextos distintos aunque complementarios. En este sentido, es posible un gran número de farsas que basan sus argumentos en el cambio de espacio físico como método sistemático de ruptura con la rutina cotidiana y con la posibilidad de expresar libremente otras facetas ocultas del individuo. Desde la novela de Stevenson *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* hasta piezas caídas ya en el olvido dramático como son *The Lost Child* (1863) de W.E. Suter, *Tom Dick and Harry* (1893), de R. Pacheco ; *An Innocent Abroad* (1895) de W. Stokes Craven o la anterior *The Foundling*. La alteración del espacio geográfico está relacionado con el sentido de la travesía, del viaje. Obras que se articulan en las posibilidades escénicas que ofrece el movimiento del viaje son, por ejemplo, la ya citada *An Innocent Abroad*, *The Late Lamented* (1891) de Fred Horner, *Godpapa* (1891) de F.C. Philips y Brookley, o *Mr. Boodle's Predicament* (1890) de C.J.Hamilton. El sentido mítico de la travesía y del desplazamiento de los personajes suele implicar la posibilidad de adquirir una nueva identidad mimetizándose con el nuevo contexto en el que se circunscriben. El significado mítico otorgado al apellido, o a la voluntad de poseer un determinado nombre que funda la acción de *The Importance of Being Earnest* tiene por precedentes *Crime and Christening* (1891), una farsa cuyo título ya es reminiscente de la famosa novela de Dostoïevsky, compuesta por dos dramaturgos cuyo nombre es curiosamente el mismo, Richard Henry. Sin duda motivados por su propia coincidencia nominal, los dramaturgos escenifican una pieza en la que, al igual que Jack y Algy, los dos personajes principales se someten a un nuevo bautizo. La problemática del nombre y la exploración de sus diferentes significados es retomada en otra pieza de los mismos autores, *Adoption* (1890), cuyo

título permite vislumbrar de antemano sus líneas argumentales. El fanatismo por el nombre adquiere tintes aún más ridículos en *Your Wife* (1890), de Justin H. McCarthy, en la que un hombre está absolutamente empeñado en que su sobrina sea bautizada como Livingston Burton Speke, de acuerdo con el explorador más ilustre de África. En otras tres obras, la realidad de la coincidencia nominal de los autores de *Crime and Christening* se torna ficción. Así *Charley's Aunt* (1892) de Thomas Brandon, *The Lost Child* (1863) de W.E. Sutter y *Two Johnnies* (1893) de Fred Horner comparten el detalle de articularse en torno a dos personajes en cada una de ellas que poseen el mismo nombre. En la primera se trata sendas mujeres llamadas Donna Lucia, dos John Mages en *The Lost Child* y dos William Jones en la farsa escrita por Sutter. En otros casos el nombre suele estar definido y asociado a un objeto esencial, que identifica al personaje. El objeto trasciende su limitación original en tanto que *stage property* y, por su relevancia y poder que ejerce sobre los el resto de actores, se convierte en personaje mismo. Es el caso del bolso de mano con ciertas iniciales grabadas que aparece en *Mr. Boodle's Predicament* (1890), de C.J. Hamilton, de los pañuelos con nombres de sus propietarios bordados puestos en escena en *The Arabian Nights* de Grundy, el retrato que adorna el salón de *The Late Lamented*. Otros homólogos de la *cigarette case* wildeana aparecen en *Mrs. Ponderbury Past* (1895) de F.C. Burnand y en *New Lamps for Old* (1890) de K. Jerome

Los orígenes del recurso al doble como subterfugio liberador, definido por Algy como Bunburismo, se remontan a una obra escrita por F.C. Philips y Charles H.E. Brookfield, *Godpapa* (1891), estrenada en el Comedy Theatre, de la que no se conserva ningún ejemplar publicado, tan sólo su manuscrito. Como cuatro años más tarde haría Wilde, Philips y Brookfield ponen en escena a un personaje que, para poder escapar de su espacio habitual y llevar una doble vida, recurre a un conocido de nombre Bunbury. La presencia de este personaje, hoy en día mito y encarnación del doble moderno dramático, es en verdad una rasgo definitorio de la farsa de finales del XIX. De ahí que podamos señalar la existencia de otros muchos Bunburys en obras como *The Arabian Nights* (1887) de Grundy, *Jane* (1890) escrita por W. Lestocq y Harry Nicholls, *The*

Schoolmistress (1886) de Pinero, o más curiosamente en *Our Flat* (1893), escrita por una mujer, Mrs. Musgrave, donde el personaje femenino principal decide renunciar a las tareas domésticas asignadas a su sexo y formar parte integrante del universo masculino y poder así escribir dramas, por lo que el doble creado se convierte en un medio similar al empleado por Wilde para eludir sutilmente los roles sociales impuestos. Dobles vidas, esta vez asociadas a espacios físicos determinados, son *The Magistrate* (1885) de Pinero, *A Night Out* (1896) de Seymour Hicks, y, según Powell -algo que más tarde discutiremos- ciertas obras de Feydeau, entre las más significativas *L'Hôtel du Libre Échange*. El desdoblamiento de la identidad puede producirse no sólo por la transmutación física, sino también por la percepción alternada del sujeto en función de quién lo perciba. Ejemplo de esto último son *Mistaken Identity* (1886) de Alfred Murray y *Cousin Jack* (1891), escrita por Hermann Vezin. En ambas, un mismo hecho -al que se asocia un mismo personaje- es interpretado de manera diferente por diversas personas de modo que se establezcan percepciones diversas dando lugar a la confusión característica de estas farsas. Por último señalar las coincidencias en el trazo psicológico de ciertos personajes, particularmente Cecily y Gwendolen, que tienen por precedentes más cercanos a la heroína de Sydney Grundy en *Man Proposes* (1878), que se declara en matrimonio a sí misma por medio de su amante, dictándole las palabras que debe decir; el amor apasionado por personajes desconocidos aparece igualmente en *Tom Cobb* (1875) de W.S. Gilbert y en *Two Johnnies*. Por último, encontramos ecos de las rápidas palabras de amor de Cecily y Gwendolen -desprovistas de cualquier amaneramiento romántico- en *Six Persons* de Israel Zangwill (1893) y en *Dandy Dick* (1887) de Pinero. Con todo, Powell omite señalar como influencia más lejana aunque indudable las *Précieuses Ridicules* de Molière que, por su concepción estereotipada del amor y de las pautas a seguir en el proceso amoroso, se convierten en antepasados indiscutibles de las heroínas wildeanas.

En cualquier caso, si bien ciertas obras presentan similitudes notables con *The Importance of Being Earnest*, es difícil atribuir la autoría de un precursor. Como concluye Powell, “almost everything of importance came into the play ready-made,

from Bunburying to the imaginary brother named Ernest to the comic idea of a grown man frantically seeking his mother and planning to be christened (...). In *The Importance Of Being Earnest*, as in his other dramas, Wilde adapted not a particular play, but an entire genre - practically cataloguing its varied devices, yet somehow creating a fresh impression rather than only collocating what others had done before him. Absurdity is a wonderful joke for Wilde, but also a weapon of the critical intelligence. *The Importance of Being Earnest* resonates with significance, and it is this distinction more than anything else which divides it from the irreclaimable bog of its numerous but only “funny” precursors”¹⁰. El objetivo de Wilde no es componer una obra a partir de otra, a pesar de que un estudio en paralelo demuestre coincidencias más que casuales con ciertas farsas. Wilde, como ya habíamos visto en las comedias estudiadas anteriormente, absorbe una determinada tradición escénica como garantía de éxito seguro para permitirse, más tarde, salpicarla de rasgos personales. Esta dualidad de la obra dramática wildeana le ha valido ser calificada por ciertos críticos como “a genre in itself”¹¹ al mismo tiempo que “a shameless ingathering of devices which characterized Victorian Farce”¹². Quizá la tesis que más justamente defina la obra sea aquella que resalte su capacidad por metamorfosear un cierto tipo de contenidos anteriores, denotando un sentido absolutamente dinámico en cada una de sus puestas en escena. Peter Raby acierta al señalar el dinamismo de *The Importance of Being Earnest* como eje central del proceso de imitación-subversión llevado a cabo por Wilde, que no es otro que el enunciado en sus escritos teóricos :

Wilde offered a brilliant and versatile synthesis of the genre of farcical comedy, as though he had been stepped in it all his life rather than coming to it as a new experiment. It is not an imitation, but a subversion which at the same time develops into a distinct and continuously surprising new form.¹³

¹⁰ Kerry Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s. Op. Cit.* P. 136.

¹¹ Epifanio San Juan. *The Art of Oscar Wilde.* Princeton University Press. 1967.

¹² Kerry Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s. Op. Cit.* P. 124.

¹³ Peter Raby. “The Origins of *The Importance of Being Earnest*”. In *Modern Drama.* Vol. XXXVII. N°.1. Spring 1994. P.146.

10.1. *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST*: ENTRE LA FARSA, LA ALTA COMEDIA Y EL VAUDEVILLE.

The Importance of Being Earnest presenta problemas de tipificación de acuerdo con la taxonomía dramática al uso por la crítica tradicional. Prueba de ello es que desde su estreno, en febrero de 1895, las reseñas periodísticas coinciden en señalar su difícil catalogación de acuerdo con la nomenclatura usual. Nos parece importante detallar este aspecto de la obra pues es a partir de la catalogación realizada por los críticos de la época que podremos trazar el recorrido de las influencias dramáticas. Así, en función de los parámetros utilizados por los críticos como argumento para ser encasillada en un determinado género, podremos descubrir su posible conexión con otras piezas, de modo a vislumbrar la subversión llevada a cabo con respecto a éstas.

Epifanio San Juan, por su capacidad de concentrar y resumir una gran cantidad de contenidos dramáticos y por su originalidad, definía *The Importance of Being Earnest* como “a genre in itself”. Si tenemos en cuenta la combinación de elementos más propios de la sátira social que de la comedia, junto a la sofisticación del ingenio verbal, y la recurrencia a la rapidez con que se desarrollan las escenas -más propia del *vaudeville structuré* de Hennequin y Feydeau-, aderezado todo con un humor surrealista más cercano al absurdo que daría cincuenta años más tarde producciones enmarcadas dentro de lo que se llamaría *Le Nouveau Théâtre*, admitiremos que *The Importance of Being Earnest* es una obra cuyo formato y contenido desafía el marco de catalogación tradicional. La crítica se debate en su definición de la misma como farsa o como alta comedia, sin reparar en que quizá el encasillamiento de la obra plantee problemas debido al estrecho margen que conferido a cada género y al gran número de interconexiones existentes entre ambas categorías. Leo Hugues expresa esta dificultad de clasificación resolviéndola en una definición provisional de la pieza, y afirma “we place the label of farce on such comparatively ethereal productions as *The Importance of Being Earnest* with perhaps no excessive strain on the term when we consider the

wholly abandoned and delightful pursuit of the improbable in that play. But if *The Importance of Being Earnest* is farce, it is also high comedy”¹⁴. Sin embargo esta opinión no es la más generalizada, tanto menos cuanto más nos acercamos a la fecha de estreno de la comedia de Wilde. Así, numerosos autores califican la obra como farsa, apostillando la carencia de cualquier tipo de contenido “serio”, de cierto valor, propio del teatro. Esta división entre los dos géneros se inicia ya con la bipartición realizada por Dryden en el siglo XVII, que marca la concepción de farsa y comedia desde una perspectiva comparativa negativa para la primera. Según Dryden,

Comedy presents us with the imperfections of human nature: Farce entertains us with what is monstrous and chimerical. The one causes laughter in those who can judge of men and manners, by the lively representation of their folly or corruption: The other produces the same effect in those who can judge of neither, and that only by its extravagances...But, how it happens, that an impossible adventure should cause our mirth, I cannot so easily imagine. Something there may be in the oddness of it, because on the stage it is the common effect of things unexpected, to surprise us into a delight: and that is to be ascribed to the strabge appetite, as I may call it, of fancy.¹⁵

Existen numerosos partidarios de esta opinión ya adentrado el siglo XX, e incluso autores que definen la farsa como simple técnica. Es el caso de Eric Bentley, que divide la pieza en su vacuidad estructural aderezada con ciertas dosis de ingenio verbal :

The Importance of Being Earnest is a variant, not of domestic drama like *Candida* or of a melodrama like *Brassbound*, but of farce, a genre which being the antithesis of serious, is not easily put to serious uses. (...) It is so farcical in tone, characterization, and plot, that very few care to root out any more serious content. The general conclusion has been that Wilde merely decorates a silly play with a flippant wit.¹⁶

¹⁴ Leo Hugues. *A Century of Farce*. London and Princeton. Princeton University Press. 1956. Pp. 149-150.

¹⁵ Citado por Stuart E. Baker. *Georges Feydeau and the Aesthetics of Farce*. Michigan. UMI Research Press. 1981. P. 2.

¹⁶ Eric Bentley. “The Importance of Being Earnest”. In *The Playwright as Thinker*. New York. Reznal & Hitchcok. 1946. p. 172-177. Reeditado por Richard Ellmann en *Oscar Wilde. A Collection of Critical Essays*. New York. Prentice Hall. 1969. P.111.

Bentley concluye su argumento confirmando la dificultad de tipificación de la pieza, sugiriendo que “perhaps *The Importance* should be defined as *almost a satire*”¹⁷. Uno de los más áridos críticos de la obra, George Bernard Shaw la describió -siguiendo los parámetros atribuidos convencionalmente a la farsa- como una obra carente de significado real, estructurada con el fin de suscitar una risa mecánica en el espectador : “it amused me of course ; but unless comedy touches me as well as amuses me, it leaves me with a sense of having wasted my evening. I go to the theatre to be moved to laughter, not to be tickled or bustled into it”¹⁸. Por su parte, Richard Foster niega toda definición de la obra ora como farsa, ora como *comedy of manners*, optando en su lugar por el término *parody*, en tanto que subgénero que más se ajusta a su significado.¹⁹

Con todo, esta habilidad cómica en la que coinciden todos los críticos ha sido señalada como resultado directo de la farsa característica de la comedia de la Restauración inglesa, particularmente de autores como Congreve o Wycherley. Muy pocos autores han señalado con acierto que los epigramas inmorales de Wilde, así como las subversivas operetas de Gilbert –anglizadas a menudo siguiendo el ejemplo del gran maestro del inglés, Offenbach-, “were born of a tradition stemming back to Etherege, Congreve, and Sheridan”²⁰. Charles Lamb afirma que el sentido de amoralidad tan criticado -de hecho es notable el paralelismo en cuanto a que tanto Wilde como ese tipo de comedia eran criticados a partir de los mismos parámetros de moralidad²¹- que flota en la atmósfera de *The Importance of Being Earnest* es similar a aquel tipo de comedia en el que se escenificaba un mundo formado a partir de unas reglas propias, “a world of

¹⁷ Eric Bentley. *Íbid.* p.114.

¹⁸ *Saturday Review*. 23 Febrero 1895.

¹⁹ Richard Foster. “Wilde as Parodist : A Second Look at *The Importance of Being Earnest*” in *Wilde Comedies: a Selection of Critical Essays*. William Tydeman (Ed.). Basingstoke. Macmillan. 1982. pp. 159-166.

²⁰ Michael R. Booth, *et alii*. *The Revels History of Drama in English*. Vol. VII. “1880 to the Present Day”. *Op. Cit.* P. 13.

²¹ En este sentido, Mary McCarthy afirma que, hasta cierto punto, es lógico simpatizar con el Marqués de Queensberry. Padre de Bosie y detractor de Wilde, de bido a la pedante inmoralidad que rezuma la obra de éste, y dice “there is something outré in all of Wilde’s work that makes one sympathize to a degree with the Marquess of Queensberry; this fellow is realyly insufferable”. In “The Unimportance of Being Oscar”, *Mary McCarthy Teatre Chronicles*. New York. Farrar, Straus & Company. 1963 Pp.106-110. in *Oscar Wilde. A Collection fo Critical Essays*. Richard Ellmann (Ed.). Englewoods Cliffs. Prentice Hall. 1969. Pp. 107-110.

themselves almost as much as fairy-land”²², en el que es posible “to take an airing beyond the diocese of strict conscience -not to live always in the precincts of the law courts - but now and then, for a dream- while or so, to imagine a world with no meddling restrictions...”²³. En ambos casos, tanto Wilde como los escenarios de la *Restoration Comedy* coinciden en representar universos imaginarios ajenos a un sentido moral del arte y del escenario, en el que el espectador no ha de sentirse ofendido pues los límites en los que se enmarcan son aquéllos de la comedia en su sentido más puro :

The Fainalls and the Mirabells, the Dorimants and the Lady Touchwoods, in their own sphere, do not offend my moral sense ; in fact they do not appeal to it at all. They seem engaged in their proper elements. They break through no laws, or conscientious restraints. They know of none. They have got out of Christendom into the land -what shall I call it ?- of cuckoldry - the Utopia of gallantry, where pleasure is duty, and the manners perfect freedom. It is altogether a speculative scene of things, which has no reference whatever to the world that is. No good person can be justly offended as spectator, because no good person suffers on the stage²⁴.

Por otro lado, centrándose en el estudio de aspectos más concretos reminiscentes de las comedias de Congreve, David Parker²⁵ refrenda el paralelismo de *The Importance of Being Earnest* con la *Restoration Comedy*. En particular sugiere que la impulsiva voracidad de Algy, manifestación de su entrega absoluta a sus apetitos, es sinónima de los perfiles instintivos de los Horners y demás galanes y libertinos de finales del XVII, igualmente desprovistos de convencionalismos morales. Con todo, el crítico finaliza su tesis incidiendo en la carga cómica de *The Importance of Being Earnest*, de mayor efecto que las comedias de Congreve y demás autores, por la percepción que del

²² Charles Lamb. “On the Artificial Comedy of the Last Century” in *The Collected Essays of Charles Lamb*. 2 Vols. New York. Dutton. 1929. Vol. 1. P. 166.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.* Siguiendo con el argumento de Lamb, John Palmer, refiriéndose igualmente a la comedia de la restauración, establece un juicio similar al anterior que bien podríamos aplicar a la comedia wildeana, diciendo “Art is not primarily concerned with morality. It is not the aim or business of comedy to improve the world. Good morality is not necessarily good art, else every good man would of necessity be a great artist. We are not committing ourselves to any nonsense about “art for art’s sake” -really a pleonasm”. In John Palmer. *The Comedy Of Manners*. London. G.Bell and Sons. 1913. Pp. 289.

²⁵ David Parker. “Oscar Wilde’s Great Farce: the Importance of Being Earnest”. In *Modern Language Quarterly*. University of Washington. N°35. 1974.

absurdo se desprende de ella : “Wilde’s play, it seems to me, is more successful than most Restoration comedies because it is more pure -more purely absurd, if you like”²⁶.

Nos ha parecido importante señalar la comedia de la Restauración inglesa como anticipo de la comedia wildeana por un motivo esencial. Y es que además de constituir un referente obligado en los orígenes de los personajes y de los temas abordados en *The Importance of Being Earnest*, la *Restoration Comedy* representa el acto previo a la comedia farsica desarrollada por los dos autores franceses sobre los que se articula este último capítulo. Y esto se debe a que las obras de autores como Wycherley, Dryden, Congreve, Etherege o Farquhar se derivan de la tradición cómica francesa encabezada por Molière absorbida por un gran número de dramaturgos exiliados en Francia durante el cierre de la mayoría de los teatros británicos promulgado por Cromwell. Estudios críticos como los realizados por Dudley Miles, *The Influence of Molière on Restoration Comedy*, (New York. 1920), John Wilcox, *The Relation of Molière to Restoration Comedy*. (New York. Columbia University Press.1938) o André de Mandach. *Molière et la Comédie de Moeurs en Angleterre (1600-1668)*. (A la Baconnière. Neuchatel. 1946), entre otros muchos²⁷, analizan la interrelación del dramaturgo francés con las obras de autores ingleses, que en muchos casos evidencian no sólo la influencia de caracteres y procedimientos cómicos, sino que se presentan en forma de traducciones, adaptaciones e incluso plagios de las piezas francesas. Así, tanto Wilde como Labiche y Feydeau -éste último considerado por Marcel Achard “le plus grand auteur comique après Molière”²⁸, y al que la compañía Renaud-Barrault dedicó un número monográfico de su revista titulado “Molière-Feydeau”²⁹- tienen por origen dramático un mismo autor y un mismo sentimiento cómico.

²⁶ David Parker. *Op. Cit.* P.174..

²⁷ Vid. Harold. C. Knutson. “The cuckold triangle in Molière’s *L’École des Femmes* and in Wycherley’s *The Country Wife*.” In Guadiani, C. ; Van-Baelen, J. (Eds). *Création et Récréation : un dialogue entre littérature et histoire*. Tubingen. Narr. 1993; Gaston Hall, “From *Le Misanthrope* to *La Prude* via *The Plain Dealer*: Molière, Wycherley, Voltaire”. In *Papers on French Seventeenth Century Literature*. 1983

²⁸ Marcel Achard. *Rions Avec Eux. Les Grands Auteurs Comiques*. Paris. Librairie Arthème Fayard. 1957. p. 83.

²⁹ *Cahiers Renaud-Barrault*, “Molière-Feydeau”, 15° cahier, janv. 1956. (Artículos de Jean Cocteau, Jean Cassou, Henri Janson, Paul-Louis Mignon et Pierre Labracherie).

Así pues, cabría reorientar la búsqueda de los orígenes e influencias de *The Importance of Being Earnest* hacia la tradición cómica francesa. Un escaso número de críticos ha dado un paso adelante al señalar la importancia de la farsa francesa de finales del XIX en la composición de la última comedia de Wilde. David Parker lo considera un autor “owing more to French than to English tradition”³⁰, y William Archer señala como referente wildeano las adaptaciones inglesas de los *vaudevilles* franceses del último cuarto de siglo, resaltando sin embargo la originalidad de la obra escrita por Wilde con respecto a éstas :

Incidents of the same nature as Algy Moncrieffe’s Bunburying and John Worthing’s invention and subsequent suppression of his scapegrace brother Ernest have done duty in many a French vaudeville and English adaptation ; but Mr. Wilde’s humour transmutes them into something entirely new and individual.³¹

Kerry Powell hace también alusión a la comedia francesa coetánea de Wilde, incidiendo en algunos títulos particularmente de Musset y de Labiche :

Among the French farces which Wilde might have read or seen in Paris, Labiche and Delacour’s *Célimare le bien-aimé* anticipates the “Bunburying” motif in Earnest by presenting an imaginary invalid whose feigned illness is used to escape certain social responsibilities. In Musset’s *Il ne faut jurer de rien*, a favorite at the Théâtre Français, an ingénue named Cécile -rather than Cécily, as in Wilde’s play- is the reluctant pupil of her clerical tutor and falls in love with a young man pretending to be someone else.³²

Powell acierta situando a Labiche, precursor de Feydeau, en los orígenes de la comedia wildeana, pero no deja de resultar extraño que el crítico obviara la influencia de éste último en su dramaturgia. Probablemente Powell decida omitir arbitrariamente al vodevilista atendiendo a las mismas razones por las cuales aparece aludido en su obra. El autor lo cita únicamente con el fin de tratar de explicar los motivos por los que la

³⁰ David Parker. *Op. Cit.* P.176.

³¹ *World*, 20 February 1895. in *Wilde Conedies: a Selection of Critical Essays*. William Tydeman (Ed.). Basingstoke. Macmillan. 1982. P. 66.

³² Kerry Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*. *Op. Cit.* P. 110.

crítica no reparó en las coincidencias estructurales entre *The Foundling* -ya estudiada más arriba- y *The Importance of Being Earnest*. Su tesis se funda en el prejuicio reinante en la crítica teatral de la época que establecía el *vaudeville* y la farsa como géneros de ínfima calidad dramática. Ilustra su argumento recogiendo las impresiones de un crítico periodístico de la época, en las cuales se negaba a analizar una obra de Feydeau, *L'Hôtel du Libre Échange* -que serviría de original para la adaptación realizada por Seymour Hicks, de título *A Night Out*-, diciendo “to analyze it is out of the question. Such a compound of whimsicality cannot be transferred to paper, and all I shall be able to do is sketch its outlines”³³.

Con todo, estas reseñas no resultan más que tímidas e insuficientes aproximaciones que no permiten fundamentar un juicio razonado sobre la influencia ejercida por la farsa francesa en la obra de Wilde. Nuestro propósito en las páginas siguientes es mostrar la afinidad dramática existente entre el autor y el género en su vertiente francesa, comenzando por la comedia de Musset citada anteriormente. Al iniciar plenamente nuestro análisis de *The Importance of Being Earnest* a partir de esta obra, nuestro objetivo es doble. En primer lugar, estudiar con detalle la relación entre las dos obras mencionada por Powell para considerar el acierto -o la falta de él- de la afirmación realizada por el crítico. En segundo lugar, pero de mayor importancia, atender a la presencia del doble en *Il ne faut jurer de rien* como posible fuente de inspiración, para con ello evidenciar la mayor proximidad estructural de la obra de Wilde con el *vaudeville*, que con la comedia ligera de Musset. Esta segunda parte de nuestro estudio nos permitirá enlazar con el siguiente apartado, dedicado al análisis de la presencia de la farsa francesa identificada en sus dos mayores representantes de finales del XIX, Labiche y Feydeau, en la dramaturgia wildeana.

³³ *Era*, 8 December 1894. Citado por Kerry Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*. *Op Cit.* P.181.

10.2. WILDE Y MUSSET. LA IMPORTANCIA DE *IL NE FAUT JURER DE RIEN*.

Como habíamos señalado más arriba, Kerry Powell ha sugerido³⁴ parecidos razonables entre *The Importance Of Being Earnest* e *Il ne Faut jurer de rien* -pieza montada por la *troupe* de la Comédie Française en 1871 en el Strand, junto a otras muchas de Musset- atendiendo principalmente a la coincidencia nominal entre el personaje femenino protagonista de la comedia de Musset, Cécile, y la *ingénue* wildeana del mismo nombre, Cécily, y a la relación sentimental nacida entre ésta y un joven de nombre Valentin que la seduce utilizando una identidad ficticia. Un análisis más detallado de las dos obras denotará similitudes compositivas de mayor profundidad, que pondrán a prueba la afirmación realizada por Paul y Pepper, sosteniendo que “almost the entire play, in plan and detail, is an adaptation cleverly disguised, of *Il Ne Faut Jurer de Rien*”.³⁵

Si recordamos el argumento de la obra, *Il ne faut jurer de rien* recrea la estrategia de seducción desplegada por Valentin Van Buck para conquistar a Cécile, hija de la Baronesa de Mantes. En realidad, Valentin obedece más a los deseos de su tío, que pretende obligarle a contraer matrimonio con ella, que a los suyos, por lo que le propone un reto : si, fingiendo una identidad diferente, es capaz de seducir a la muchacha, renunciará al casamiento pues habrá demostrado su facilidad para ser enamorada por un extraño, y en consecuencia, la elevada probabilidad de ser infiel a Valentin. Pero la ironía del destino hace que sea Valentin quien precisamente caiga enamorado de ella a medida que despliega sus dotes amatorias de modo que la obra se cierra con las promesas de matrimonio de la pareja protagonista.

³⁴ Kerry Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s. Op. Cit.* P. 110.

³⁵ Charles B. Paul, Robert D. Pepper. “The Importance of Reading Alfred : Oscar Wilde’s Debt to Alfred de Musset”. *Bulletin of the New York Public Library*. Vol. 75. 1971. P.513.

A simple vista el argumento de la pieza no presenta más que ligeras similitudes con *The Importance of Being Earnest*: la coincidencia nominal, la ficción de la identidad como método de seducción, o la presencia de un tercer personaje -, la Baronesa des Mantes y Lady Bracknell- que impide el matrimonio entre los jóvenes aunque más tarde cede a sus deseos. Sin embargo, un análisis más detallado de cada acto revela paralelismos de mayor notoriedad entre las dos obras. Sin duda el más importante lo constituye la escena primera del acto I, en la que Valentin y Van Buck mantienen un debate dialéctico a propósito de la moralidad o amoralidad de los actos del más joven. En el capítulo anterior ya habíamos señalado las similitudes entre el diálogo de estos dos personajes con aquél mantenido por Lord Goring con su padre, Lord Caversham. En este caso, el parecido orienta la obra hacia la escena única del primer acto de la última comedia de Wilde. Como en *Il ne Faut Jurer de Rien*, dos personajes, Jack y Algernon, entablan un conflicto dialéctico a propósito de la conducta moral de uno de ellos -Algernon- y el matrimonio. Anteriormente a la entrada en escena de Jack, Algernon ya había aprovechado para extenderse sobre la cuestión ayudado por Lane, su mayordomo e interlocutor en el diálogo. Preguntándole Algernon a éste último a propósito de la curiosa costumbre de los mayordomos de beber los licores de la casa a escondidas -hábito que aparecerá escenificado de manera cómica en una de las más brillantes comedias de Feydeau, *Occupe-toi d'Amélie*³⁶-, la respuesta de Lane traduce una causticidad propia del personaje al que sirve :

³⁶ Feydeau retoma la situación en la escena segunda del primer acto de *Occupe-toi d'Amélie*. Como en *The Importance of Being Earnest*, Adonis, el criado, se entrega sin permiso, a la degustación del vino de la casa. La situación adquiere con el dramaturgo francés el frenesí característico de sus obras al derivar la situación en un intercambio de bofetadas entre la dueña de la casa y su criado, que más tarde resultará ser su propio hermano. La acotación introductoria describe los movimientos de éste y su similitud con Lane: *Conversation générale pour la sortie. On commente la mot de Bibichon tout en gagnant la baie de droite. Adonis, près du piano, achève de ranger sur le plateau tasses et petits verres ramassés un peu partout. Aussitôt que tout le monde est sorti de scène, de la main droite il prend la bouteille de chartreuse, la débouche, regarde si personne ne peut le voir, remplit de liqueur un petit verre qu'il tient de la main gauche, repose la bouteille, puis faisant deux pas en avant bien face au public, il avale le contenu du petit verre.*
Amélie (qui revient pour chercher un mouchoir qu'elle a laissé tomber par mégarde en sortant, paraissant jüeste à ce moment pour surprendre Adonis et poussant un cri étouffé) : Oh !
Adonis (qui ne l'a pas entendue entrer, se frottant l'estomac après avoir bu) : Ah ! bon, ça !
Amélie (saisissant Adonis par le haut du bras gauche, la faisant virevolter face face à elle en lui appliquant une maîtresse gifle sur la joue gauche) : Oui ? Eh ! bien, et ça ?

Lane : I attribute it to the superior quality of the wine, sir. I have often observed that in married households the champagne is rarely of a first-rate brand.

Algernon : Good heavens ! Is marriage so demoralizing as that ?

Lane : I believe it is a very pleasant state, sir. I have had very little experience of it myself up to the present. I have only been married once. That was in consequence of a misunderstanding between myself and a young person.³⁷

El habla de Lane traduce la ironía del dandi. Su postura frente al matrimonio es similar a la de Algernon, cuya sorpresa al conocer la baja calidad del licor en hogares de parejas casadas vehicula cínicamente una ética transgresiva. La trascendencia del sentido matrimonial se identifica con la superficialidad de los modos de conducta, por lo que el acto en sí del casamiento se desmitifica al ser su significado y función dependientes únicamente de placeres como la bebida, considerados mundanos, en comparación con la abstracción que se pretende imprimir en su comprensión religiosa al matrimonio. Evidentemente, la proposición del dandi resulta desconcertante para el público de la sala, pero no para Algernon, cuya coherencia interna roza la apariencia de un sistema estético bien estructurado.

Este intercambio inicial anticipa el enfrentamiento posterior entre la postura convencional -encarnada en Jack- y la tesis más transgresora de Algernon. La dialéctica entre los dos personajes repite el esquema estudiado más arriba formado por Lord Caversham y Lord Goring, homólogos de Van Buck y Valentin en la obra de Musset. Como ocurría en el diálogo entre los dos personajes franceses, Jack trata de convencer a Algernon sobre la conveniencia del matrimonio como estadio ideal para el hombre y como expresión de la reconciliación consigo mismo. Hasta el momento Jack se ha dedicado a llevar una vida de dobles implícita en su travestismo nominal. Casarse con Gwendolen le permitirá dar muerte a ese hermano ficticio que es Ernest, y recuperar su

Adonis (faisant un bond en arrière) : Oh !...*(du tac au tac, envoyant de sa main droite une gifle sonore et à toute volée sur la joue d'Amélie)*. Chameau !. in Georges Feydeau. *Théâtre Complet*. Paris. Bordas. 1988. Tome III.

³⁷ Acto I. P. 547.

identidad disgregada. Por el contrario, Algernon, fiel seguidor de las tesis sobre el matrimonio apuntadas en los demás dandis wildeanos, aboga por la necesidad del escapismo como condición para la felicidad conyugal :

Jack : I'm not a Bunburyist at all. If Gwendolen accepts me, I am going to kill my brother, indeed I think I'll kill him in any case. Cecily is a little too much interested in him. It is rather a bore. So I am going to get rid of Ernest. And I strongly advise you to do the same with Mr.... With your invalid friend who has the absurd name.

Algernon : Nothing will seduce me to part with Bunbury, and if you ever get married, which seems to me extremely problematic, you will be very glad to know Bunbury. A man who marries without knowing Bunbury has a very tedious time of it.

Jack : That is nonsense. If I marry a charming girl like Gwendolen, and she is the only girl I ever saw in my life that I would marry, I certainly won't want to know Bunbury.

Algernon : Then your wife will. You don't seem to realize, that in married life three is company and two is none.

Jack (sententiously) : That, my dear young friend, is the theory that the corrupt French Drama has been propounding for the last fifty years.

Algernon : Yes ; and that the happy English home has proved in half the time.³⁸

Del fragmento anterior se desprende el contraste antagónico de pareceres sobre el himeneo. Algernon ha modulado la postura de los anteriores personajes. No se trata ya de un rechazo instintivo hacia él, sino de una mejor adaptación del sujeto al imperativo matrimonial mediante el recurso al doble, al escapismo, como solución vital. La ortodoxia a este respecto de Jack expresa el convencionalismo social, la supuesta huida de la hipocresía -decimos supuesta pues él no duda en hacer uso de ella hasta el descubrimiento de Algy de su pitillera. Valentin, como Lord Goring, cerraban sus piezas tendiendo hacia el matrimonio con Cécile y Mabel Chiltern, siempre desde una perspectiva convencional que contradecía sus quejas anteriores. Sus actos desmentían sus palabras iniciales. En el caso de Algy, mucho más coherente y elaborado que sus precedentes británicos y franceses, sus palabras pronostican su futuro como hombre casado y la estrategia que seguirá para infiltrarse en el corazón de Cecily. Si bien no

³⁸ Acto I. Pp. 552-553.

renuncia a la unión religiosa con otra mujer, tampoco lo hará al doble como fuente de estabilidad conyugal. Prueba de ello es el método que utiliza para infiltrarse en el corazón de Cecily. Como Valentin, y he aquí otro de los más notables paralelismos entre las dos obras, Algy utiliza una identidad ficticia para poder acceder a la casa de campo de Jack. Si el personaje de Musset recurría a toda una puesta en escena de modo a proporcionar verosimilitud a la accidentalidad del encuentro entre los dos jóvenes -su entrada en el castillo se produce a causa de un “fortuito” vuelco de su carroza-, Algy, por su parte, finge ser el hermano londinense de Jack, Ernest. En este sentido Wilde imprime un carácter más refinado -y por ende subversivo- a su personaje. El doble de Valentin responde a las necesidades puntuales de un momento determinado, no es una estrategia de vida. Con todo, su presencia nos obliga a pensar en la propia figura de Musset –más similar al personaje wildeano-, cuyos conflictos interiores son abordados en sus obras a través de personajes dislocados entre dos realidades. En este sentido dice Lefebvre

Le héros revêt un personnage qu'il est et qu'il n'est pas. Il se révèle ainsi. Le personnage théâtral, à la fois apparence et réalité et leur conflit, dévoile un secret –sa réalité cachée- à travers l'apparence et le rôle qu'il assume (...) Le spectateur assiste à la manière dont le personnage assume et joue son rôle ; et le sens de ce rôle transparaît ainsi.³⁹

Con todo, la subversión wildeana no radica tanto en la necesidad del doble como principio vital, pues este detalle, como bien señala Jack expresando la sutileza metateatral del dramaturgo, “es una teoría que el corrompido teatro francés ha estado propagando en los últimos cincuenta años”. Los *vaudevilles* de Feydeau, que en última instancia analizaremos en relación con el teatro de Wilde, dan fe de este recurso sistemático al engaño y al subterfugio como norma conyugal. Lo radicalmente nuevo del dandi es su asunción del bunburismo frente a la ortodoxia. El dandi es un abanderado del doble, y no duda en proclamarlo abiertamente⁴⁰. Si en las obras

³⁹ H.Lefebvre. *Musset*. Citado por M. Corvin. *Lire la Comédie*. Paris. Dunod. 1994. Pp. 129-130.

⁴⁰ Tanto es así que en su definición del crítico artista, reivindica la multidimensionalidad de éste como fuente de riqueza. Wilde considera que el crítico, en cierto modo una suerte de dandi, debe huir de la limitación que supone la homogeneidad de una sola personalidad. Es, al contrario, en la pluralidad de

precedentes el engaño era siempre un recurso oculto, y precisamente de las argucias requeridas para ocultarlo surgía la comicidad de la farsa francesa a la que se refiere Jack, en el caso de Wilde, Algy reclama para sí la posibilidad de escapar de la unicidad de carácter que el paradigma social le exige. En la naturalidad de su exposición y en la integración de su discurso dentro de un marco conceptual coherente, el dandi halla su sentido y su originalidad.

Además del paralelismo reseñado entre la estrategia empleado por los dos personajes, otros detalles confirman a Valentin como precedente wildeano. Además de las deudas que asedian a ambos jóvenes –en el capítulo anterior habíamos comprobado las continuas reprimendas proferidas por Van Buck a su sobrino a propósito del constante derroche en caras vestimentas, característica que se corresponde con la escena inicialmente ideada por Wilde para la versión en cuatro actos de *The Importance of Being Earnest*, y finalmente suprimida, en la que Algernon aparecía durante el último acto acosado por sus acreedores⁴¹-, el detalle común más singular es el recurso a la gastronomía como intermediario mantenedor del hilo conversacional. Los primeros compases del diálogo entablado entre Valentin y su tío se entremezclan intermitentemente con referencias a la comida y la bebida que adorna su encuentro. El joven libertino, a pesar de estar obligado a escuchar la reprimenda de Van Buck sobre su comportamiento díscolo, no puede evitar el voraz apetito que los reproches de su tío

perspectivas subjetivas donde el crítico, y el dandi, adquieren su unidad, pues todas ellas pertenecen a la esfera de la belleza: “the true critic will, indeed, always be sincere in his devotion to the principle of beauty, but he will seek for beauty in every age and in each school, and he will never suffer himself to be limited to any settled custom of thought or stereotyped mode of looking at things. He will realise himself in many forms, and by a thousand different ways, and he will ever be curious of new sensations and fresh points of view. Through constant change alone, he will find his true identity”. *CAA*. Part Two. P. 861.

⁴¹ La escena, que no se incluye en los volúmenes de obras completas de Wilde, es mencionada por diversos autores. Entre aquellos que realizan una descripción más detallada, destacamos a Russell Jackson, que describe la escena suprimida en relación con su estudio de la amoralidad o inmoralidad de la pieza. Del enfrentamiento entre Algernon y sus acreedores, dice “The opening scene of the four-act version has Algernon besieged in Half-Moon Street by creditors (represented eventually simply by the letters Lane hands him in the first scene), and in a sequence subsequently cut from the second act a solicitor pursues him to the country to arrest him for a debt of £762.14 for dinners at the Savoy Hotel. (“There can be little good in any young man who eats so much, and so often”, says Miss Prism). Russell Jackson. “The Importance of Being Earnest” . in *The Cambridge Companion To Oscar Wilde*. Cambridge. Cambridge University Press. 1997. P.168.

le suscitan. Demostrando una vez más su cinismo y su hedonismo esteta, atribuye las quejas y el malhumor de su tío al ayuno :

Valentin : (...) Tenez, mon oncle, ou je me trompe, ou vous n'avez pas déjeuné. Vous êtes resté le coeur à jeun sur cette maudite lettre de change ; avalons-la de compagnie, je vais demander le chocolat.

Van Buck : Quel déjeuner ! Le diable m'emporte ! Tu vis comme un prince.

Valentin : Eh, que voulez-vous ? quand on meurt de faim, il faut bien tâcher de se distraire.⁴²

La comida se integra en la conversación de modo a formar parte indisociable de ella para Valentin. El placer gastronómico es fuente de vida para el dandi. Aunque el joven no deja más que entrever su refinamiento epicúreo sin llegar a desarrollarlo, en tanto que componentes de su hedonismo, la comida y la bebida representan placeres mundanos destinados a escapar del tedio vital. Aunque aparentemente superficiales, las delicias gastronómicas sirven de lujosa distracción para el dandi ocioso, y suavizan la indolencia de su carácter, sumido aparentemente hasta la llegada de Van Buck, en un perpetuo *spleen*. Algy también recurre a la comida y a la bebida como solución a sus problemas. “When I am in really great trouble, as anyone who knows me intimately will tell you, I refuse everything except food and drink. At the present moment I am eating muffins because I am unhappy”⁴³. Además, la gastronomía sirve de arma a Valentin, y lo utiliza para hipnotizar a su tío, integrarlo dentro de su perspectiva del matrimonio, obligándole a ceder a su propuesta personal. Las reiteradas invitaciones a compartir el desayuno con él -“prenez du pâté et écoutez-moi”⁴⁴- actúan como filtros de seducción del personaje de mayor edad. Van Buck, reticente en un primer momento, acaba contagiándose y pidiendo de beber en repetidas ocasiones al joven (“Donne-moi à boire”⁴⁵). Una vez relajado con la comida, el pacto entre los dos hombres es sellado a favor de Valentin. En los siguientes actos, la comida y la bebida volverán a gozar de

⁴² Alfred de Musset. *Il ne Faut Jurer de Rien* in *Œuvres Complètes*. Paris. Seuil. 1963. Todas las páginas remiten a esta edición. Acto I, escena 1. P. 389.

⁴³ Acto II. P. 583.

⁴⁴ Acto I, escena 1. P. 389.

⁴⁵ Acto I, escena 1. Pp. 389-390.

protagonismo en la escena. Cécile pedirá un caldo revigorizante para Valentin, herido tras su caída, y en el tercer acto, a la espera del encuentro secreto con Cécile en el bosque, Van Buck y su sobrino se entregarán a la degustación de un buen vino como alivio epicúreo de su expulsión del castillo de la baronesa.

Wilde esboza una escena muy similar para ilustrar la conversación entre Jack y Algernon. Tal y como ocurría en *Il Ne Faut Jurer de Rien*, Jack irrumpe en la habitación del segundo interrumpiendo su refrigerio de las cinco. Algy se encuentra, en palabras de Jack, “eating as usual”⁴⁶, preparando una copiosa merienda para sus dos invitadas, Aunt Augusta y Gwendolen. Entre los dos tiene lugar la discusión señalada más arriba a propósito de la conveniencia del matrimonio en la sociedad. Como en la escena de Musset, la trascendencia de la situación se vé salpicada por el contrapunto desmitificador de la comida :

Algernon : (...) The very essence of romance is uncertainty. If I ever get married, I'll certainly try to forget the fact.

Jack : I have no doubt about that, dear Algy. The Divorce Court was specially invented for people whose memories are so curiously constituted.

Algernon : Oh ! There is no use speculating on that subject. Divorces are made in Heaven. (Jack puts out his hand to take a sandwich. Algernon at once interferes). Please don't touch the cucumber sandwiches. They are ordered specially for Aunt Augusta. (Takes one and eats it).

Jack : Well, you have been eating them all the time.

Algernon : That is quite a different matter. She is my aunt. (Takes place from below). Have some bread and butter. The bread and butter is for Gwendolen. Gwendolen is devoted to bread and butter.

Jack (advancing to table and helping himself) : And very good bread and butter it is too.

Algernon : Well, my dear fellow, you need not eat as if you were going to eat it all. You behave as if you were married to her already. You are not married to her already, and I don't think you ever will be.⁴⁷

⁴⁶ Acto I. P. 548.

⁴⁷ Acto I. P. 549.

El naturalismo parece reinar en la escena irónicamente. Las alusiones intermitentes a la comida insertadas en una conversación pretendidamente “seria” desvirtúan, por su impertinencia, el sentido de la misma. Amor y matrimonio se funden hasta el punto de depender de unos cuantos emparedados de pepino que únicamente pueden ser degustados por aquél que posea lazos de sangre con la persona a quienes están destinados -y que finalmente jamás podrá saborear, pues Algernon, habiéndolos devorado en su totalidad, privará de tal placer a su tía. Además su egoísmo -impide avariciosamente, con un gesto hilarante, que Jack siquiera deguste uno de sus emparedados- imprime comicidad a la conversación, deviniendo grotesca. La simbología amorosa se modifica, transformando las imágenes tradicionales románticas en un simple combinado de pan y mantequilla que Jack si podrá saborear al ser el refrigerio preferido de su amada. La ética del amor y su sentido trascendental se metamorfosean en los placeres gastronómicos más irrelevantes -un emparedado de pepinillos o un poco de pan con mantequilla- a los que están sujetos los personajes, identificando los placeres.

Cenas en Willis, meriendas y refrigerios a horas exactas como distintivo de corrección social, invitaciones en casas ajenas a las que asistir se convierte en una inexorable obligación a fin de no desbarajustar el orden preestablecido en las mesas.... Es indudable que la comida gobierna numerosos intercambios dialógicos entre los personajes, convirtiéndose en radiografía social de una clase. Además, tal y como habíamos señalado en la obra de Musset, la gastronomía puede convertirse en un arma para el personaje. Valentin utilizaba las reiteradas invitaciones a desayunar para romper el ritmo de los reproches emitidos por su tío, y permitirse un distanciamiento con respecto a la grave y urgente situación que Van Buck planteaba. Por su parte, Algy se impone a la voluntad de Jack impidiéndole degustar sus sándwiches de pepino. Durante el segundo acto, la escena se repite, esta vez bajo dos figuras femeninas. Tras discutir sobre los derechos de propiedad de sus novios -ambas creen estar enamoradas de la misma persona y exigen su exclusividad para con ésta-, el conflicto verbal se traslada al

té. Por medio de actos de habla indirectos camuflados en educadas invitaciones y réplicas, las dos mujeres entrecruzan agrios insultos :

Cecily : (...) May I offer you some tea, Miss Fairfax ?

Gwendolen (with elaborate politeness) : Thank you (*Aside*). Detestable girl ! But I require tea !

Cecily (sweetly) : Sugar ?

Gwendolen (superciliously) : No, thank you. Sugar is not fashionable any more. (*Cecily looks angrily at her, takes up the tongs and puts four lumps into the cup*).

Cecily (severely) : Cake or bread and butter ?

Gwendolen (in a bored manner) : Bread and butter, please. Cake is rarely seen at the best houses nowadays.

Cecily (cuts a very large slice of cake and puts in on the tray) : Hand that to Miss Fairfax.

(*Merriman does so, and goes out with footman. Gwendolen drinks the tea and makes a grimace. Puts down cup at once, reaches out her hand to the bread and butter, looks at it, and finds it is cake. Rises in indignation*).

Gwendolen : You have filled my tea with lumps of sugar, and though I asked most distinctly for bread and butter, you have given me cake. I am known for the gentleness of my disposition, and the extraordinary sweetness of my nature, but I warn you, Miss Cardew, you may go too far.⁴⁸

El conflicto verbal se traslada al conflicto objetal. La posesión de la comida -o de los más mínimos y estilizados placeres sociales, como es el té- o el no-cumplimiento de las expectativas gastronómicas de los personajes les sitúa en posición de inferioridad o de superioridad respecto a sus rivales. En el segundo acto, Jack volverá a reprochar a Algy su persistente voracidad a pesar de la gravedad de las circunstancias que les atañen (“I say it is perfectly heartless your eating muffins at all, under the circumstances”⁴⁹). Detentar la comida y sus diferentes usos implica detentar el poder. En este sentido, compartimos la tesis de Geoffrey Stone que afirma “the quasi-omnipresence of food is metasignificant ; the “strong-drama” of the 90s seldom shows its characters coarse (or real) enough to take food, and yet the actual 90s, like the following Edwardian era, are

⁴⁸ Acto II. Pp. 579-580.

⁴⁹ Acto II. P. 583.

notorious for the gross appetities of its upper orders. The literal food on stage acts as a sharp contradiction to the audience's favourite lies-in-art. Further it acts as literal though trivial property, which can be struggled for, and also as representative of more substantial power".⁵⁰

Podríamos interpretar el recurso a los alimentos como el reflejo de la entrega de los libertinos a sus pasiones más bajas. Éste es uno de los paralelismos que la crítica - obviando uno de los aspectos más importantes en Wilde, su hedonismo y refinamiento espiritual- ha insistido en señalar entre la dramaturgia wildeana y los Dorimants y Horners de la comedia de la Restauración inglesa⁵¹. David Parker afirma siguiendo esta línea que "the play clearly owes something to the Restoration comic tradition. "My duty as a gentleman", says Algy, "has never interfered with my pleasures in the smallest degree" thus neatly summing up the principles by which the young bloods of Restoration comedy lived. They were understood to be gentlemen because they were Natural Men, responsive to impulse, capable of falling in love, and so on, in contrast to the inhibited, conventional, rule-obeying, theory-loving tradesmen. (...) The suggestion was that the aristocratic young men needed to abandon conventional morality and get back to basic impulse, if the values they represented (moral independence, for example) were not to be annihilated by commercialism and Puritanism. Their roguishness was a proof of freedom as well as an excuse for scourging the bourgeoisie. Algy's selfishness, and that of the other characters, demands a similar interpretation"⁵². Con todo, el crítico, si bien acierta con su interpretación de los orígenes de las comedias wildeanas situándolos en las comedias de Congreve, Etherege o Wycherley, falla al justificar los motivos que le han llevado a realizar tal afirmación. Pues no es tanto la intención de Wilde y Musset recrear el conflicto rousseauiano surgido por el retorno manifestado por los personajes al estado natural, frente a las imposiciones del estadio social, entrevisto en los personajes protagonistas de piezas como *The Country Wife*. Parker

⁵⁰ Geoffrey Stone. "Serious Bunburyism: The Logic of The Importance of Being Earnest". In *Essays in Criticism. A Quarterly Journal of Literary Criticism*. Oxford. N° 1. Vol. xxvi. January 1976. Pp. 38-39.

⁵¹ Cf. James M. Ware. "Algernon's appetite: Oscar Wilde's Hero as Restoration Dandy". In *English Literature in transition 1880-1920*. n°13. 1970. Pp.17-26.

⁵² David Parker. *Op. Cit.* P. 174.

subraya la capacidad de dichos personajes por sucumbir a los imperativos del amor o a los impulsos naturales más instintivos y ajenos al decoro social. El dandi wildeano rehuye del amor, aunque comparte con el héroe de la Restauración la misma aversión hacia el matrimonio, entendido éste como lazo y obligación social. Su sentimiento nunca es natural: al contrario, ha sido procesado por un sistema lingüístico altamente mecanizado, nunca espontáneo, matematizado en su expresión. Se huye de la naturalidad pues ésta desposee al hombre de la fuerza de su voluntad. El dandi es principalmente reacción intelectual frente a la sociedad, y es precisamente su razón la que le dicta los errores que contempla en sus semejantes. “Sociedad” no se opone en él a “naturaleza”, sino a “razón” y “progreso”, pues ésta es sinónimo de sin “razón” y “automatismo”. Además, el placer gastronómico -que Parker entiende erróneamente como una claudicación ante los recursos de la Restoration Comedy⁵³- aunque si bien puede considerarse asocial por su impertinencia dentro de un marco social de normas de conducta estrictas, ilustra el refinamiento exquisito del esteta, más que una animalidad exacerbada. El paladear los diferentes sabores estiliza el comportamiento humano transformándolo en un arte propio ajeno a la naturaleza más inhumana. Ambos personajes rehuyen de un estado natural instintivo, bruto, sin pulir, educando sus apetitos y sus gustos. De ahí que el dandi refinado, Algernon, elija el barrocamente sofisticado aunque cómicamente recargado “sándwich de pepinillos”, frente al simple y llano “pan con mantequilla” reservado para Jack. Cada espíritu requiere una alimentación, y el néctar sólo puede ser saboreado por lo elegidos. Así, el dandi es, definitivamente, más sinónimo de Voltaire que de Rousseau.

Finalmente, aludíamos en la introducción de este subapartado una curiosa similitud nominal entre las *ingénues* de Musset y de Wilde. En realidad, el personaje de Cecily en *The Importance of Being Earnest*, comparte muchas otras cualidades con su homónimo francés Cécile, además del nombre. Las dos cumplen la misma función en la

⁵³ El crítico afirma que la elección de la gastronomía en Wilde responde a un intento de distanciar, suavizar su obra frente a las más explícitas comedias del XVII en las que indefectiblemente se inspira. “Wilde’s symbol for sensual vitality and obedience to impulse is itself more wisely chosen than that of the Restoration playwrights: instead of using sexual behaviour, he uses eating, something much more distanced”. David Parker. *Op. Cit.* P.175.

trama convirtiéndose en las amadas provincianas de los dos dandis Valentin y Algernon, que han travestido sus identidades para seducirlas. La coincidencia más notable se produce en el proceso de enamoramiento de las dos mujeres : incluso antes de conocer a sus amados, Cécile y Cecily estaban ya perdidamente enamoradas de ellos. Este detalle, irrelevante en apariencia, explotado en primer lugar por Van Buck en la obra de Musset para obligar a su sobrino a contraer matrimonio con la hija de la baronesa, será retomado por Wilde imprimiendo un efecto cómico acompañado de una alta intención desmitificadora. En el primer acto de *Il Ne Faut Jurer de Rien* ya habíamos subrayado los esfuerzos de Van Buck para conseguir que Valentin entrara en razón y acatara los preceptos morales de su tío sobre el casamiento. Uno de sus alegatos en contra residía en el hecho de no conocer siquiera la identidad de su supuesta esposa. Este detalle no suponía ningún problema ni para su tío, ni para Cécile :

Van Buck : Non ; c'est de toi que cela dépend. Tu es agréé, tu lui plais.

Valentin : Je ne l'ai jamais vue de ma vie.

Van Buck : Cela ne fais rien ; je te dis que tu lui plais.

Valentin : En vérité ?

Van Buck : Je t'en donne ma parole.

Valentin : Eh bien donc ! elle me déplaît.

Van Buck : Pourquoi ?

Valentin : Par la même raison que je lui plais.

Van Buck : Cela n'a pas de sens commun, de dire que les gens nous déplaisent, quand nous ne le connaissons pas.

Valentin : Comme de dire qu'ils nous plaisent. Je vous en prie, ne parlons plus de cela.⁵⁴

Valentin recurre a la misma estrategia utilizada por Cécile. Si ésta es capaz de amar a un desconocido con el que no ha intercambiado palabra alguna, él también está en su derecho a rechazar a una desconocida. El sentimiento no existe más que en la voluntad de los personajes. No es real. Tan sólo es producto de su imaginación y de su volición. El personaje femenino parece estar afectado por una suerte de bovarismo que le induce a amar a un personaje creado por ella misma que, más tarde, se aplica a un referente

⁵⁴ Acto I, escena 1. P.390.

externo. La situación, por el momento, dista mucho de manifestar la profundidad psicológica y cómica que le otorga Wilde. Se trata de un simple intercambio de réplicas, un combate verbal, en el que cada personaje busca imponer su criterio. Más tarde, durante la declaración en secreto de amor entre Valentin y Cécile, la comicidad se hace más patente. El diálogo y el escenario rompen las expectativas del espectador. Lo que todo hacía prever una declaración de amor entre un hombre y una mujer, se torna en un interrogatorio por parte de Cécile, quien, en su afán de conocer hasta el último detalle de su amado, interrumpe todas sus manifestaciones de cariño⁵⁵. La conversación se articula en torno a las preguntas indiscriminadas de la mujer y las respuestas afectuosas de Valentin. El contrapunto entre la expresión más pretendidamente romántica de los sentimientos, y las preguntas más banales, desvirtúa el contenido de la escena y contribuye a modificar la imagen del personaje femenino, basculante entre el satanismo y la ingenuidad. Los primeros compases de su cita nocturna distan mucho de reflejar la pasión no contenida de dos jóvenes ansiosos por encontrarse en secreto. Las preguntas de Cécile atajan la expresión locuaz de Valentin :

Valentin : Qui est là ? Cécile, est-ce vous ?

Cécile : C'est moi. Que veulent dire ces torches et ces clartés dans la forêt.

Valentin : Je ne sais. Qu'importe ? Ce n'est pas pour nous.

Cécile : Venez là où la lune éclaire ; là,, où vous voyez ce rocher.

Valentin : Non, venez là, où il fait sombre, là, sous l'ombre de ces bouleaux. Il est possible qu'on vous cherche, et il faut échapper aux yeux.

Cécile : Je ne verrais pas votre visage ; venez, Valentin, obéissez.

Valentin : Où tu voudras, charmante fille ; où tu iras, je te suivrai. Ne m'ôte pas cette main tremblante, laisse mes lèvres la rassurer.⁵⁶

Valentin muestra su impaciencia desde el primer momento, al contrario de Cécile que muestra un comportamiento mucho menos inquieto y más distraído que el de su amado. Sus palabras y sus gestos se alejan del romanticismo desde su llegada, con preguntas

⁵⁵ Es interesante comparar el procedimiento con el ejercicio de un contrapunto similar desarrollado en *Madame Bovary*, durante la declaración entre Rodolphe y Emma, que podría haber servido de inspiración mutua.

⁵⁶ Acto III, escena 3. P.401.

impertinentes y huyendo de la oscuridad que le sugiere Valentin. Cécile, anticipando su actitud posterior y su habla directa, prefiere la luz a la oscuridad. Quiere ver la cara de Valentin. Se guía por sus sentidos, por lo que se muestra más racional y directa en sus sentimientos, a diferencia de éste último que se orienta por su corazón, de ahí que no le importe la oscuridad. La elección del lugar que servirá de escenario para la declaración de amor somete a los dos enamorados en un conflicto dialéctico que rompe desde un principio la atmósfera idílica del encuentro secreto. Finalmente es Cécile quién, demostrando su firmeza de carácter, logra imponer su criterio y arrastrar a un Valentin más pendiente de su corazón, hacia un espacio más iluminado.

El resto de la conversación se desarrolla siguiendo una tónica muy similar a los primeros intercambios entre los amantes. La actitud y palabras de Valentin rezuman el romanticismo más arquetípico. Su discurso está impregnado de tópicos -alusión a la luna en el cielo, a la carta empapada de lágrimas- que contrastan fuertemente con las frías preguntas de Cécile. En ella reside la iniciativa de la conversación pues, si bien Valentin no deja de proclamar sus deseos, Cécile se limita a realizar preguntas sobre su comportamiento del día anterior. El espionaje de su tío o los insultos a la baronesa escritos en la carta de Valentin son discutidos por la pareja en un momento que se quería de intimidad sentimental -después del primer beso. Valentin es consciente del distanciamiento de su amada y, consciente de su situación de inferioridad, ruega su perdón :

Valentin : N'en parlons plus, puisque tu me pardonnes. Ne gâtons plus un si précieux moment. O ma Cécile, que tu es belle, et quel bonheur repose en toi ! Par quels serments, par quels trésors puis-je payer tes douces caresses ? Ah ! la vie n'y suffirait pas. Viens sur mon coeur ; que le tien le sente battre, et que ce beau ciel les emporte à Dieu !.

Cécile : Oui, Valentin, mon coeur est sincère. Sentez mes cheveux comme ils sont doux ; j'ai de l'iris de ce côté là, mais je n'ai pas pris le temps d'en mettre de l'autre. Pourquoi donc, pour venir chez nous, avez-vous caché votre nom ?⁵⁷

⁵⁷ Acto III, escena 4. P.402.

El interrogatorio parece tener por objetivo la comprobación de la idealidad de Valentin de acuerdo con los presupuestos mentales establecidos por la joven. Cécile adopta un comportamiento distraído, ajeno a la declaración de Valentin, más ocupada en aclarar ciertos detalles relativos al procedimiento seguido en la puesta en marcha de su relación, y en su estética personal que en el corazón de su enamorado. Este contraste entre la profundidad del sentimiento masculino y la superficialidad de los propósitos yuxtapuestos por la mujer será, como veremos, exactamente retomado por Wilde en *The Importance of Being Earnest*. El ensimismamiento de Cécile y su iniciativa en materia de amor alcanzan su momento álgido al dar por supuesta la voluntad de contraer matrimonio de Valentin. A partir de este momento los roles conversacionales se intercambian entre los dos personajes de modo que la actitud más desesperada y perdidamente enamorada corresponde a la joven, mientras que Valentin, despertado de su hechizo, comienza a tomar conciencia de su situación sintiéndose víctima de su propia trampa. El orden de preguntas y respuestas se altera igualmente :

Valentin : (...) Osais-je, d'ailleurs, prévoir que tu viendrais à ce rendez-vous ? Oh ! que je tremblais en écrivant cette lettre, et que j'ai souffert en t'attendat !

Cécile : Pourquoi ne serais-je pas venue, puisque je sais que vous m'épouserez ? (*Valentin se lève et fait quelques pas.*) Qu'avez vous donc ? Qui vous chagrine ? Venez vous rasseoir près de moi.⁵⁸

Las palabras de Cécile confirman los pronósticos de Van Buck del primer acto. La joven quería contraer matrimonio con Valentin, y sabía que así lo haría. Con todo, la inclusión del matrimonio en la conversación ejerce de revulsivo para Valentin. Desorientado, desconoce su situación en la estrategia de conquista. Creyéndose cazador, se siente cazado por Cécile. Ésta, a medida que avanza la conversación, no duda en expresarse dando por hecho el himeneo ("Ah! quand nous serons mari et femme, et vous soigneraí mieux que cela. Mais, dites-moi, qu'est-ce que cela veut dire, de s'aller

⁵⁸ Acto III, escena 4. P. 402.

jeter dans un fossé ? risquer de se tuer, et pour quoi faire ?”⁵⁹). Valentin se siente desconcertado pues es incapaz de reconocer la verdadera naturaleza de Cécile. Sus palabras la convierten en un ser extraordinariamente inteligente y manipulador a la par que inocente. “Suis-je un renard pris à son piège ou un fou qui revient à la raison ?”⁶⁰, se pregunta Valentin en un *aparté*. El misterio de la obra consiste en descubrir precisamente a qué categoría pertenece Cécile, lo suficientemente ingenua como para llorar ante su madre al ser descubierto el mensaje de su amado, pero también arriesgada y decidida al no dudar en escapar del castillo y entregarse sin preámbulos a los brazos de un desconocido. Valentin, oscilante en su dicotomía de ángel o demonio, opta por ver en ella el reflejo del segundo. La obra concluye pues en una promesa de matrimonio.

Con el personaje de Cécile, Musset pretende esbozar la complejidad del sentimiento femenino, alterando el papel convencional de la heroína romántica y del melodrama. Lejos de presentarse como víctima del seductor depravado, Cécile presenta una complejidad psicológica capaz de dominar al libertino que seduce por diversión. Inteligencia e ingenuidad se reconcilian en el personaje. La subversión del arquetipo melodramático, iniciada ya por Musset, alcanza su grado máximo en Wilde. En *The Importance of Being Earnest*, el irlandés retoma el personaje de Musset planteando un debate similar a propósito de sus características psicológicas. Cecily, como Cécile, presenta rasgos típicos de la *ingénue*, pero con sus actos y palabras demuestra que su inocencia no está reñida con su inteligencia. Su encuentro con Algernon es, en su significado, muy similar a la cita nocturna mantenida por Cécile y Valentin. Algernon acaba de personarse en la casa de campo de Jack sin que éste lo sepa. Como Valentin, su acceso ha requerido fingir una nueva identidad. Pretende hacerse pasar por el hermano londinense de Jack, Ernest, para poder entrar en contacto con Cecily, por quien siente, sin siquiera conocerla, una curiosa atracción. Sorprendido, constata, durante el primer intercambio de palabras, que la joven no responde a las expectativas previstas.

⁵⁹ Acto III, escena 4. P.402.

⁶⁰ Acto III, escena 4. P.403.

Cecily no es la muchacha ingenua e indefensa que Jack le había descrito. Su ingenio y vivacidad desarmar al dandi que vé cómo el ritmo de la conversación le desborda. El desconcierto de Algy es absoluto al comprobar que Cecily, lejos de sorprenderse con su imprevista llegada, parecía esperarle :

Algernon (raising his hat) : You are my little cousin Cecily, I'm sure.

Cecily : You are under some strange mistake. I am not little. In fact, I believe I am more than usually tall for my age. (Algernon is rather taken aback.) But I am your cousin Cecily. You, I see from your card, are Uncle's Jack brother, my cousin Ernest, my wicked cousin Ernest.

Algernon : Oh ! I am not really wicked at all, cousin Cecily. You mustn't think that I am wicked.

Cecily : If you are not, then you have certainly been deceiving us all in a very inexcusable manner. 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.

Algernon (looks at her in amazement) : Oh ! Of course I have been rather reckless.

Cecily : I am glad to hear it.⁶¹

Aunque la conversación gire en torno a una temática diferente, la estructura y el tono de la misma son idénticos a la escena de amor entre Cécile y Valentin. Al igual que el personaje de Musset, Cecily sustituye la timidez e ingenuidad prototípicos de las heroínas del melodrama por un carácter ingenioso e inquieto. Más consciente de lo que parece a simple vista del peligro de las palabras -luego veremos cómo para ellas revisten un significado capital para la comprensión de la realidad-, matiza y puntualiza cada una de las expresiones de su prima. Un sencillito y puramente fático “you are my little cousin Cecily” se torna, en su boca, una agresión por parte del dandi. Su cuestionamiento lingüístico -que por su entendimiento en exceso literal, en un primer momento podría ser interpretado como una señal de su incapacidad por entender la estructura profunda del lenguaje-, revela en realidad su uso prudente y calculado de las palabras. Además de la inteligencia que demuestran en su habla, Cécile y Cecily comparten el mismo liderazgo conversacional que obliga al personaje masculino a

⁶¹ Acto II. Pp. 566-567.

supeditarse al ritmo conversacional que la mujer le impone. Así, Algy, como Valentin, debe limitarse durante toda la conversación a responder de la manera más adecuada al interrogatorio formulado por la joven que, en como previamente había hecho Cécile, pretende comprobar hasta qué punto el dandi responde a su imagen intelectual preestablecida. De ahí que ésta reproche el supuesto comportamiento “serio” de Algy, en favor de la “depravación” esperada en él, según las descripciones previas de Jack. Como en *Il Ne Faut Jurer de Rien*, la realidad se supedita a la ficción. El amor entre ambos estaba previsto desde hacía meses en la imaginación de la mujer, por lo que el dandi, seductor seducido, debe esforzarse por integrarse en el esquema imaginario de Cécile. Su diario personal es el espacio mágico en el que imaginación y realidad se reúnen. Allí es donde Cecily anota la declaración de amor de Algernon :

Algernon : Do you really keep a diary ? I'd give anything to look at it. May I ?

Cecily : Oh no. (*Puts her hand over it*). You see, it is simply a very young girl's record of her own thoughts and impressions, and consequently meant for publication. When it appears in volume form I hope you will order a copy. But pray, Ernest, don't stop. I delight in taking down from dictation. I have reached “absolute perfection”. You can go on. I am quite ready for more.

Algernon (somewhat taken aback) : Ahem ! Ahem !

Cecily : Oh, don't cough, Ernest. When one is dictating one should speak fluently and not cough. Besides, I don't know how to spell a cough. (*writes as Algernon speaks*).

Algernon (speaking very rapidly) : Cecily, ever since I first looked upon your wonderful and incomparable beauty, I have dared to love you wildly, passionately, devotedly, hopelessly.

Cecily : I don't think that you should tell me that you love me wildly, passionately, devotedly, hopelessly. Hopelessly doesn't seem to make much sense, does it ?⁶²

Wilde ya había esbozado una escena similar a ésta en la declaración de amor entre Lord Goring y Mabel Chiltern⁶³, pero en *The Importance of Being Earnest* agudiza los trazos apuntados en su obra anterior. Si con Musset asistíamos a un principio de desmitificación de la declaración amorosa tradicional, Wilde procede en el

⁶² Acto II. Pp. 573-574.

⁶³ Cf. *An Ideal Husband*. Acto II.

mismo sentido llevándola hasta sus últimas consecuencias por medio de la comicidad. La artificiosidad de la declaración convencional se transmite a través del obstáculo del dictado. La muchacha copia las palabras de amor de su enamorado, desvirtuando el sentido de unicidad y espontaneidad del momento. Si Cécile quería dejar todos los cabos atados antes de entregarse a Valentin, Cecily adopta una actitud similar, al querer apuntar las palabras de Algernon en su diario. El sentido de la repetición, del movimiento doble inherente a las preguntas aclaratorias de Cécile y a la copia de Cecily restan sentimiento a la situación. Las expresiones entrecortadas, las interrupciones, las correcciones en la pronunciación, los efectos cómicos producidos por reflejos naturales como una simple “tos”, ejercen de contrapunto de la situación, que deja de ser el tradicional momento único, idílico, aislado en el tiempo y en el espacio, para convertirse en un hecho más, rebajado a la simplicidad y vulgaridad de la vida cotidiana. Además, el dictado, como la preguntas de Cécile, orientan las palabras del enamorado. El flujo verbal no es ya instantáneo e inconsciente. No les mueve el sentimiento ni la pasión, sino las directrices de las dos mujeres. En este sentido, Wilde utiliza un recurso metateatral, al convertir a los personajes en actores *doblemente*, tanto de la obra externa, como de sus propias piezas personales, dirigidas por las dos *metteurs en scène* que son las mujeres.

Este sentido de doble ficcionalidad dramática culmina en la petición de mano de Algy, regida por el determinismo imaginario de Cécile :

Algernon : (...) I love you, Cecily. You will marry me, won't you ?

Cecily : You silly boy ! Of course. Why, we have been engaged for the last three months.⁶⁴

El destino de la pareja, como en *Il Ne Faut Jurer de Rien*, estaba decidido de antemano por la mujer. Cecily recoge de manera hiperbólica el comportamiento de su precedente francés. Si Cécile conocía previamente a la declaración de Valentin, su futuro matrimonio con el joven -y efectivamente el final de la pieza confirmaba sus

⁶⁴ Acto II. P. 574.

expectativas-, Cecily ejemplifica las mismas dotes adivinatorias adornándolas con un argumento folletinesco. Desde que Jack comenzó a hablar de su depravado hermano Ernest a su sobrina, su imaginación creó una relación sentimental inexistente, marcada por rupturas, reconciliaciones, y cartas de amor escritas por ella misma, que como las novelas románticas que condicionaron la juventud de Emma Bovary, o las novelas de terror góticas leídas por Catherine Morland en *Northanger Abbey*, servían de evasión al tiempo que alimentaban la percepción de la realidad de la niña. Cécile y Cecily, a pesar de rechazar las convenciones amorosas literarias – Jack la describe como “not a silly romantic girl”⁶⁵, mientras que ella misma afirma “I don’t like novels that end happily. They depress me so much”⁶⁶ a su tutora Mrs. Prism, cuyo papel es idéntico al de la baronesa en la pieza francesa-, fundan sus propios sentimientos en ellas. Las diferentes etapas de la relación respondían a sus prejuicios sobre la misma, convirtiéndose su personaje, en ese sentido, en la descendiente más directa de las *précieuses ridicules* Madelon y Cathos de Molière⁶⁷. “Memory”, decía Cecily a Miss Prism, “usually chronicles the things that have never happened and couldn’t possibly have happened”⁶⁸. Su diario desempeña la misma función, con la diferencia de que la palabra escrita se

⁶⁵ Acto I. P. 561,

⁶⁶ Acto II. P. 565.

⁶⁷ Las situaciones estereotipadas en lo concerniente a las distintas etapas del amor aparecen ya en Molière, en *Les Précieuses Ridicules*. De hecho, ambas mujeres, Cécile y Cecily, podrían ser consideradas calcos de Madelon y Cathos, por cuanto de preestructo imaginario hay en sus palabras y en su percepción de la realidad. Reproducimos a continuación la dogmática moral preconizada por estas mujeres frente a la voluntad de su padre de que contraigan matrimonio: “Il faut qu’un amant, pour être agréable, sache débiter les beaux sentiments, pousser le doux, le tendre et le passionné. Et que sa recherche soit dans les formes. Premièrement, il doit voir au temple, ou à la promenade, ou dans quelque cérémonie publique, la personne dont il devient amoureux ; ou bien être conduit fatalement chez elle par un parent ou un ami, et sortir de là tout rêveur et mélancolique. Il cache un temps sa passion à l’objet aimé, et cependant lui rend plusieurs visites, où l’on ne manque jamais de mettre sur le tapis une question galante qui exerce les esprits de l’assemblée. Le jour de la déclaration arrive, qui se doit faire ordinairement dans une allée de quelque jardin, tandis que la compagnie s’est un peu éloignée ; et cette déclaration est suivie d’un prompt courroux, qui paraît à notre rougeur, et qui, pour un temps, bannit l’amant de notre présence. Ensuite il trouve moyen de nous apaiser, de nous accoutumer insensiblement au discours de sa passion, et de tirer de nous cet aveu qui fait tant de peine. Après cela viennent les aventures, les rivaux qui se jettent à la traverse d’une inclination établie, les persécutions des pères, les jalousies conçues sur des fausses apparences, les plaintes, les désespoirs, les enlèvements, et ce qui s’ensuit. Voilà comme les choses se traitent dans les belles manières, et ce sont des règles dont, en bonne galanterie, on ne saurait se dispenser”. Molière, *Les Précieuses Ridicules*. Edition de J.Chupeau. Paris. Gallimard. 1998.

⁶⁸ Acto II. P. 565.

cumple. Así, la realidad debe más tarde adecuarse al preconstruido imaginario, y lo más importante de todo, ciertamente acababa por adaptarse.

Los paralelismos entre Cécile y Cecily son pues evidentes. El mismo ensimismamiento y contrastes entre ingenuidad y rebeldía social, parodia del comportamiento romántico, apuesta por la ficción como fuente de lo real. El personaje de Wilde, con todo, concretiza alguno de los rasgos únicamente esbozados en la Cécile de Musset. La subversión de la actitud convencional de la heroína presenta en Cecily trazos que Cécile no osaba mostrar más que por medio de dobles lecturas. Cecily evidencia su disposición no sólo hacia el amor -cómo es patente en su habla directo y en su liderazgo conversacional con respecto al dandi- sino también sus apetitos sexuales, velados tras el aura de comicidad que rodea a la escena. Rehuye la posibilidad de cumplir con el papel de paciente mujer que espera la petición del hombre invirtiendo los roles tradicionales de la misma manera en que Cécile no dudaba en asistir a la cita secreta con Valentin. Cecily, además, se reconoce como una mujer incapaz de mantener con fidelidad la espera de su prometido (“couldn’t wait all that time. I hate waiting even five minutes for anybody. It always makes me rather cross. I am not punctual myself, I know, but I do like punctuality in others, and waiting, even to be married, is quite out of the question”⁶⁹). Wilde ofrece con este personaje una variante mucho más moderada del dandi femenino escenificado en las obras anteriores con Mrs. Erlynne o Mrs. Cheveley. No se trata ya de una *aventurière*, desgajada del universo social al que retorna tras un tiempo, sino un personaje perfectamente integrado en él que, como las dos anteriores, termina por someter al hombre.

10.3. WILDE Y LA TRADICIÓN DE LA FARSA Y EL VAUDEVILLE FRANCESES. RECEPCIÓN EN GRAN BRETAÑA.

⁶⁹ Acto III. Pp. 590-591.

En la introducción de este capítulo definíamos *The Importance of Being Earnest* como el amalgama más notable tanto de influencias como de subversiones de la totalidad de la producción dramática wildeana. Su exclusiva originalidad nos obligaba a describirla, según Epifanio San Juan, como “a genre in itself”. La habilidad del dramaturgo para parodiar otras obras, ya fueran suyas o de otros autores, así como otros géneros, expresaba el gran salto dramático dado por el autor frente al resto de su dramaturgia. Este último capítulo tiene por fin rastrear los orígenes de la pieza de Wilde a través de las obras precedentes y contemporáneas más relevantes de la farsa francesa. Nuestro objetivo es doble. Por un lado, evidenciar la enorme deuda -hasta el momento silenciada- de la obra con toda una tradición teatral cómica de comprobado éxito entre el público. Por otro lado, nuestro fin será también reivindicar toda una serie de paralelismos escénicos que podrían situar a algunos autores de *vaudeville* franceses entre las más destacadas fuentes de inspiración de Oscar Wilde. Para ello nos basaremos, fundamentalmente, en el estudio de la dramaturgia de Georges Feydeau. La elección del autor responde a varias razones, algunas de ellas ya expuestas en Introducción. Ya en el primer apartado de este capítulo nos referíamos a la presencia en *The Importance of Being Earnest* de toda una serie de ingredientes similares a otras farsas de la época que servían de fuente de enredo y comicidad (padres desaparecidos, compromisos prohibidos, falsas y dobles identidades, el recurso a la comida, etc.). Con todo, el interés de la obra reside en el hecho de que Wilde utiliza todos estos ingredientes para alterar los convencionalismos propios de la farsa tradicional británica, de talante mucho más moralista y en absoluto radical o anárquico en su esencia, anticipando y deviniendo así en los escenarios ingleses, el “Feydeau británico”. Decimos esto pues tal y como afirmaba Booth, la farsa británica no posee un carácter revolucionario, sino doméstico, a pesar incluso de tratarse en numerosas ocasiones de adaptaciones o traducciones de obras francesas. En Francia, la anarquía más absoluta se aprecia en este género, con Feydeau, que lleva el *vaudeville* de Labiche a sus últimas consecuencias. Así pues, y como veremos a continuación, el componente anárquico wildeano vendría a reforzar nuestra tesis inicial comparatista entre los dos autores.

Articularemos nuestro análisis en tres ejes bien diferenciados. En primer lugar trataremos la problemática del doble, entrevista ya en relación con otras piezas comentadas más arriba, desde una perspectiva puramente estructural, esto es, escénica. Analizaremos las diferentes simetrías y estructuras paralelas reseñadas en las dos obras con el fin de establecer un patrón operativo como denominador común de las dos. La comparación en el tratamiento del doble en *The Importance of Being Earnest* con el *vaudeville* de Feydeau nos permitirá desgranar la similitud de su significado en un segundo momento, además de evidenciar la similitud de temas comunes. Por último, en tercer lugar, nos referiremos a las claves de la permanencia de ambos géneros en el teatro inglés y francés contemporáneo, realizando especial hincapié en el cine y el teatro cómico. Somos conscientes de que el estudio comparado entre los dos autores requeriría un trabajo de investigación dedicado exclusivamente a tales fines. Nos limitaremos aquí por lo tanto a esbozar al arquitectura de un estudio de mayor envergadura que será realizado en el marco de la tesis doctoral.

10.3.1. La tradición crítica: Eugène Labiche.

Los orígenes de la farsa doméstica británica de la segunda mitad del XIX son, como hemos visto durante el primer capítulo, indefectiblemente franceses. En este sentido, numerosos autores se han esforzado por señalar un precedente claro en relación con *The Importance of Being Earnest*. Este referente es, obviamente, Eugène Labiche. Edouard Roditi situa a Labiche como una de las posibles inspiraciones de Wilde en la composición de su última comedia⁷⁰. Por su parte, Kerry Powell, siguiendo a Alan Bird, da un paso más apuntando a uno de sus principales vódeviles, *Célimare le Bien-Aimé*⁷¹,

⁷⁰ “*The Importance of Being Earnest* has many farcical elements in common with the plays of Eugène Labiche”. Con todo el autor niega cualquier posible influencia seria en la obra de Wilde, al menos en lo referente al argumento de sus obras, por lo que su juicio no deja de ser parcial. Edouard Roditi. *Oscar Wilde*. Norfolk. New Direction Books. 1947. P. 128.

⁷¹ Eugène Labiche, Alfred Delacour. *Célimare le Bien-Aimé*. Comédie-Vaudeville en trois actes. Estrenada el 27 de febrero de 1863 en el teatro del Palais-Royal de París.

como influencia directa⁷². El análisis del argumento de *Célimare le Bien-Aimé* servirá de punto de partida en el estudio comparado posterior de Wilde con Feydeau.

Powell establece el paralelismo entre las dos obras basándose en la doble identidad del personaje protagonista, Célimare. En relación con esto, afirma “among the French farces which Wilde might have read or seen in Paris, Labiche and Delacour’s *Célimare le bien-aimé* anticipates the “Bunburying” motif in *Earnest* by presenting an imaginary invalid whose feigned illness is used to escape certain social responsibilities”⁷³. Tal afirmación nos parece, sin embargo, arriesgada. Un estudio más detallado del argumento de la obra dilucidará nuestra crítica. *Célimare le Bien-Aimé* pone en escena las estrategias evasivas desarrolladas por el personaje protagonista con respecto a su pasado, y la inexorable imposibilidad de romper con él. Célimare, hombre ya maduro, está a punto de contraer matrimonio con Emma, hija del matrimonio Colombot. El compromiso nupcial le obliga, por lo tanto, a deshacerse de sus amantes y de los recuerdos de éstas, con el fin de ofrecer muestras de respetabilidad a la familia de su prometida, de menor edad que él. Así, se deshace de las cartas de dos de sus principales y más recientes amantes, Ninette y Héloïse, dos mujeres casadas, con cuyos maridos, Bocardon y Vernouillet, había llegado a intimar durante el periodo de cortejo. Llegado el día del casamiento Vernouillet y Bocardon se personan en su casa. El primero de ellos, tras la reciente muerte de su mujer, se siente solo, recurriendo a Célimare como consuelo. Bocardon, por su parte, representa el arquetipo tradicional del amigo incondicional, incapaz de tomar una decisión por sí mismo. La presencia inesperada de los maridos el día de su boda desemboca en un cúmulo de situaciones embarazosas : Célimare debe deshacerse de las cartas de amor enviadas por la difunta de Vernouillet al tiempo que romper definitivamente su relación con la esposa de

⁷² Kerry Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s Op. Cit.* p.110. Powell se basa en Bird al señalar *Célimare le bien-aimé* como precedente wildeano. En este sentido, Bird, que afirma “contemporary critics stressed Wilde’s indebtedness to the French theatre and to Beaumarchais among other writers of comedy –they would have done better to have mentioned Labiche whose *Célimaire* [sic] has some similarities with *The Importance*. (Alan Bird. *The Plays of Oscar Wilde*. London. Vision Press Limited. 1972. P. 172.), omite también la presencia, de mayor importancia, de Feydeau, en la dramaturgia del irlandés.

⁷³ *Ibid.*

Bocardon. La presión de la boda y la constante presencia de Bocardon y Vernouillet le obligan a cometer errores hasta el punto de que su prometida y sus futuros suegros descubren su disoluta vida de soltero. Célimare opta por huir con toda la familia al campo, con el fin de encontrar el sosiego que requiere su nueva vida de hombre casado. Para conseguir escapar de sus dos perseguidores, les envía a sus dos amigos una carta en la que explica los motivos de su marcha repentina, sin añadir su nueva dirección : “Cher ami, j’ai été pris cette nuit d’un violent accès de fièvre...Mon médecin m’ordonne de changer d’air. Je pars pour la campagne. Venez me voir dès que vous aurez un moment”⁷⁴. A pesar de su estrategia, los dos maridos consiguen descubrir su paradero y nuevamente se reúnen con él solicitando consuelo y ayuda. Finalmente, Célimare recurre a un método que cree infalible para deshacerse de ellos. El médico le ha diagnosticado una seria infección en las vías respiratorias que requiere un cambio de aires. Debe por lo tanto partir hacia Italia donde supuestamente recobrará su salud. Los dos amigos se ofrecen para partir junto a él y darle todos sus cuidados. Célimare, desesperado, modifica su estrategia y alega una razón igualmente ficticia pero de mayor envergadura que será definitiva. Explica que el verdadero motivo de su marcha no es su salud, sino la ruina económica. Perseguido por sus acreedores, está obligado a huir del país, pero antes, en vista de las reiteradas pruebas de amistad manifestadas por sus dos amigos, recurre a un préstamo por su parte para así saldar sus deudas. Vernouillet y Bocardon, ante la obligación como amigos de Célimare de prestarle la suma solicitada, fingen una discusión entre ambos de modo que, presuntamente indignados, salen precipitadamente de la casa para no volver jamás.

Una vez trazado el argumento de la obra, constatamos que el paralelismo propuesto por Powell resulta excesivamente endeble para establecer esta obra en tanto que precedente de *The Importance of Being Earnest*. El crítico apuntaba la similitud entre la ficticia enfermedad de Célimare y el bunburismo de los dandis de Wilde, en función del escapismo al que recurrían los personajes. Ciertamente, en ambas obras se

⁷⁴ Eugène Labiche. *Célimare le Bien-Aimé*. In *Oeuvres Complètes de Labiche*. Tome VI. Préface de Pauline Carton. Paris. Club de L’Honnête Homme. 1966. P. 200.

practica la ficción vital como única salida frente a los imperativos que la sociedad impone en los personajes. Esta es la definición exacta que Powell da al bunburismo : “bunburying, if not the name itself, is highly characteristic of late-century farce. Characters form imaginary identities or engage in fictitious activities which enable them to invigorate their respectable but humdrum lives.”⁷⁵. Con todo, consideramos necesario realizar ciertas matizaciones. Labiche pone en escena un personaje que indudablemente huye de sus perseguidores y que, para despistarlos completamente, recurre a una enfermedad imaginaria que lo traslada al campo. El doble, el bunburismo, ha de entenderse pues como la creación de ese estado de enfermedad ilusoria mediante el cual Célimare trata de huir de Bocardon y Vernouillet. Con todo, creemos que estos dos personajes no representan exactamente un imperativo social en la obra. Célimare está unido a ellos debido al tiempo que pasó a su lado mientras se dedicaba a conquistar a sus mujeres. Una vez terminada la conquista y dada la proximidad de su boda, Célimare huye de ellos. El imperativo social, las obligaciones que la sociedad impone en el futuro marido, no son tales. En un primer momento Célimare huye de Bocardon y Vernouillet con el fin de que ni sus padres, ni su prometida, conozcan su anterior vida de soltero. En este sentido sí que podríamos afirmar que su huida representa una evasión de su doble vida pasada, un intento por aparentar respetabilidad frente a su nueva familia. Con todo, al término del segundo acto, tanto Emma como sus padres son sabedores de sus anteriores relaciones con mujeres casadas, y aún así, la huida continúa. Tanto es así, que es entonces cuando decide dejar la ciudad y huir al campo con su familia. Por lo tanto deducimos que si bien en un primer momento Célimare evita la presencia de sus perseguidores con el fin de no ser descubierto, ni por sus futuros suegros, ni por ellos mismos, durante el tercer acto, el motivo inicial se diluye, dando paso a una extravagante persecución paranoica, que en clave psicoanalítica podríamos interpretar como el intento de un hombre por huir de su pasado, y la incesante persistencia de éste en su mente.

⁷⁵ Kerry Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s. Op. Cit.* P. 127.

En este sentido, el precedente del bunburismo que Powell entrevé en la obra no es tal. Célimare no hace del doble un modo de vida. Pues precisamente para él la creación de ese doble imaginario, afectado de una enfermedad, es exactamente el medio que utiliza para *dar muerte al doble* que hasta entonces había servido a sus propósitos. Célimare intenta reconciliarse consigo mismo, reunirse en una misma persona a través del matrimonio con Emma. Sus perseguidores representan la persistencia en la memoria de su vida anterior, *del doble que fue*. Así pues, contrariamente a la opinión de Powell, Célimare sería un personaje más sinónimo de Jack, que de Algernon.

Por otro lado, las razones que llevaban al crítico norteamericano a considerar la obra como precedente de *The Importance of Being Earnest* son, en verdad, extensibles a la práctica totalidad de la dramaturgia de Labiche y del *vaudeville* del XIX. Como afirma Leal⁷⁶, Labiche ejerce de puente entre las fórmulas más primitivas del *vaudeville* según Scribe y el mayor grado de pericia técnica en el género demostrado por Feydeau. Así, todo el género podría considerarse precursor de la pieza que nos ocupa. Más aún si tenemos en cuenta que en la práctica del género desarrollada por Labiche, el recurso del *quiproquo*, constante en este tipo de dramaturgias, se convierte en su obra en el núcleo mismo de la intriga. La definición del recurso realizada por Michel Corvin nos orienta ya a entrever la relación de toda la producción del francés en relación con Wilde: “Étymologiquement: prendre quelqu’un pour un autre. Un des moteurs essentiels de la comédie d’intrigue ou de la comédie tout court : il repose sur le carambolage de deux séries (mots, situations ou personnages) qui devaient rester en parallèle car ils n’ont rien de commun. Le *quiproquo* peut s’étendre de quelques répliques (Molière) à toute une pièce (*Le menteur* de Corneille). Artificiel dans son principe, il peut être étiré jusqu’à l’absurde pour le plus grand plaisir du spectateur : Feydeau en est le maître. Par le *quiproquo*, la comédie apparaît comme un jeu.”⁷⁷ Y sea como un encuentro desafortunado entre dos personajes, un malentendido, por medio de un disfraz, o a causa

⁷⁶ Julio Leal Aproximación al teatro de Eugène Labiche : Actualidad del Fenómeno a Través de la Escenificación Contemporánea. Tesis Doctoral Dirigida por Dra. Elena Real Ramos. Universidad de Valencia. 1987.P.312

⁷⁷ Michel Corvin. *Lire la Comédie*. Op. Cit. P.240.

de un personaje que finge su identidad para escapar a su responsabilidad para con otros personajes de los que depende, “el teatro de Labiche funda en ello su columna vertebral, surgiendo sus dos grandes aspectos a partir de la manera de solucionar la maraña obstáculos”⁷⁸.

Por lo tanto, nos parece arriesgado situar una obra concreta de Labiche, y no su producción de manera más genérica, como precedente de la obra de Wilde, independientemente de las similitudes que pueda presentar con ella. Nuestro razonamiento enlaza con el siguiente y último autor estudiado en este trabajo, Georges Feydeau. Dado que si hemos de atender a la ejecución de la trama en función del motor del doble como fuente de inspiración wildeana, analizar el vaudeville de Feydeau resulta una tarea indispensable. Ya avanzábamos más arriba que Labiche representaba un puente en lo relativo a la maestría técnica entre Scribe y Feydeau. Feydeau asume las claves escénicas de Labiche y las continúa a partir del punto en que el primero abandona el teatro. La obra de Feydeau es por lo tanto, mucho más orquestada, mucho más técnicamente exacta, y también por ende, mucho más amarga en su significado.

10.3.2. Nuevas perspectivas técnicas: Georges Feydeau.

*les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles
dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique*⁷⁹

Realizar un estudio exhaustivo de los paralelismos entre la obra de Georges Feydeau y Oscar Wilde, aunque aparentemente distantes —en muy escasas situaciones la crítica ha señalado al autor como precedente del autor de *Salomé*—, nos permite

⁷⁸ Julio Leal. *Aproximación al teatro de Eugène Labiche: Actualidad del Fenómeno a Través de la Escenificación Contemporánea. Op. Cit.* P. 313.

⁷⁹ Henri Bergson. *Le Rire. Essai sur la Signification du Comique.* Paris. Presses Universitaires de France / Quadrige. 1983. Pp.22-23.

adentrarnos en la filosofía compositiva de su última comedia de sociedad a partir de un prisma hasta el momento obviado por la tradición crítica. Sin pretender caer en el error que acabamos de señalar en la crítica realizada por Kerry Powell, articularemos nuestro estudio principalmente en una obra concreta, *Monsieur Chasse!*. La elección de *Monsieur Chasse!*, dentro de la extensa dramaturgia de Feydeau compuesta de alrededor de cincuenta piezas, la mayoría de ellas temáticamente ancladas en el fracaso de la pareja tradicional, en la infidelidad como motor social, en la ilusión de la felicidad del matrimonio, y en la construcción del sujeto poliédrico sometido a dobles, triples e incluso cuádruples identidades -siempre en función de quien le perciba, y la situación que lo identifique- responde a dos razones de carácter básico si atendemos a la totalidad de su obra. La primera de ellas, porque *Monsieur Chasse!*, más que ninguna otra pieza, presenta similitudes argumentales directas con *The Importance of Being Earnest*. En ambos casos se trata de las dificultades que debe superar el personaje principal para poder desarrollar una vida paralela a la presente, adecuando su identidad a la creación de una nueva y diferente determinada por un nuevo espacio que lo identifique como tal. Si Jack y Algernon deben remitirse a la creación de Bunbury y Ernest - y más tarde ambos se convertirán en Ernest- de acuerdo con la vida anclada en el campo o en la ciudad respectivamente, la trama de *Monsieur Chasse!* tiene por idéntico eje las tribulaciones de Duchotel, convertido en *Zizi* durante sus momentos de recreo dedicados a la caza, que esconden en realidad sus escauceos amorosos con otra mujer. Así pues, en ambos casos 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 consigo mismos que finalmente concluye, tal y como pretendemos demostrar, en la priorización, en el caso de Wilde, de la mentira sobre la verdad, o del arte sobre la vida, y en Feydeau, en el engaño silenciado como única solución al tedio de la existencia en pareja. A grandes rasgos, la confluencia temática podría representar una justa base para la comparación de ambas obras. Sin embargo, no es menos cierto que la temática del doble, del hombre que utiliza toda una serie de subterfugios para escapar de su mujer y poder llevar una vida paralela en el campo es una constante en el *vaudeville* del último tercio de siglo manifestada en

autores como Ferrier, Ordonneau, Bunani, Blem, Toché o Gondinet. Con *Monsieur Chasse!*, Feydeau demuestra haber asimilado y perfeccionado la técnica y la carpintería teatral aprendida en colaboración con Maurice Hennequin, adquiriendo un estilo propio –y de ahí su originalidad– en la exactitud del mecanismo dramático del doble que rige la trama de sus obras. Como dice Gidel, “c’est à partir de *Monsieur Chasse !* que l’on peut à juste titre parler de cette fameuse horlogerie que l’on a si souvent évoquée à propos de l’auteur”⁸⁰. En este sentido, otra razón de peso ha inducido la realización de este estudio. Y es que la construcción de *The Importance of Being Earnest*, tal y como avanzábamos en un principio, evidencia rasgos obvios propios de la construcción teatral farsica. *The Importance of Being Earnest* está construida propiamente según los principios articuladores de la farsa y del *vaudeville* francés, parodiando las convenciones melodramáticas utilizadas en sus obras precedentes. Teniendo esto en cuenta, recurrir a Feydeau nos era obligado, tanto más si reparamos en la construcción geométrica de la obra de Wilde. Tal y como ocurre en *Monsieur Chasse!*, la obra de Wilde funda su coherencia argumental y escénica en toda una serie de paralelismos, simetrías y correspondencias idénticos a los empleados por Feydeau en sus *vaudevilles*. Nuestro propósito es señalarlos con el fin de destacar la más que posible influencia del francés en la dramaturgia wildeana. La originalidad de nuestra tesis, hasta ahora prionera en la consideración de Wilde en tanto que imitador de los procedimientos del *vaudeville*, insiste en las vías de introducción y de regeneración del teatro nativo inglés. Nuevamente, los géneros considerados “menores” por la crítica tradicional, como es el caso del *vaudeville*, poseen una repercusión superior a la considerada académicamente, principalmente en géneros entendidos como “mayores”, como es el caso de *The Importance of Being Earnest*, tipificada, como hemos visto, como “.alta comedia”

Toda una serie de motivos paraliterarios justifican la relación establecida entre los dos autores. Como ya hemos visto durante la primera parte de nuestro, *comédie*, en la Francia de la segunda parte del siglo XIX, era sinónimo de vodevil, pues apenas

⁸⁰ In Georges Feydeau. *Théâtre Complet*. Henri Gidel (Ed.). Tome I. Prefacio a *Monsieur Chasse!*. Paris. Bordas. 1988. P.849. Gidel cita a Jules Lemaître como el primer autor que aplicó la metáfora del sistema de relojería a la mecánica teatral de Feydeau en sus *Impressions de Théâtre*.

podía establecerse diferencia alguna entre dos géneros –*vaudeville* y *farse*–, que basaban su éxito sobre los escenarios en la risa exorcizante para el público, la conjugación de todos los elementos escénicos, y en una representación de los actores cuidada al detalle. El *vaudeville* constituía, junto al *mélodrame* y a la *opérette*, uno de los tres géneros más populares en París. Como es natural, teniendo en cuenta que la tradición cómica en Francia representaba un género mucho más elaborado y perfeccionado que en Inglaterra, no resulta extraño que los dramaturgos ingleses se volcaran hacia fuentes francesas. Huberman aporta una cifra aproximativa en forma de fracción: “of the ninety-four farcical comedies produced in London in the years 1875-1883 almost two thirds were adapted from French originals”⁸¹. El mejor ejemplo, lo vemos más arriba, es la adaptación al inglés del *vaudeville* de Hennequin y Delacour, *Les Dominos Roses* (1876), montada en Londres con el título *The Pink Dominos*, o la versión de la *comédie-vaudeville* de Scribe, *Oscar ou le Mari qui Trompe sa Femme* (1842), adaptada por Sydney Grundy con el título *The Snowball*. *The Pink Dominos* y *The Snowball* constituyen los dos exponentes esenciales, previos a *The Importance of Being Earnest*, de la tradición de la farsa en Inglaterra derivada de piezas francesas. Atendiendo al enorme éxito que sendas obras obtuvieron en Gran Bretaña –además de en París, donde eran repuestas regularmente–, es lógico pensar que Wilde, buen conocedor del estado de la cuestión teatral a uno y otro lado del canal, estuviera familiarizado con la mecánica de la farsa y del *vaudeville structuré*, tal y como nuestro análisis mostrará más adelante. William Archer fue el primer crítico en señalar *The Importance of Being Earnest* en tanto que el resultado de la absorción y reformulación de las características del *vaudeville*, enfatizando su originalidad con respecto a sus fuentes de inspiración. Dice Archer, “incidents of the same nature as Algy Moncrieffe’s Bunburying and John Worthing’s invention and subsequent suppression of his scapegrace brother Ernest have done duty in many a French *vaudeville* and English adaptation ; but Mr. Wilde’s humour transmutes them into something entirely new and individual.”⁸² La opinión de

⁸¹ Jeffrey H. Huberman. *Late Victorian Farce. Op. Cit.* P. 39.

⁸² *World*, 20 February 1895. in William Tydeman (Ed.) (1982) *Wilde Comedies: a Selection of Critical Essays*. Basingstoke. Macmillan. P. 66.

Archer queda refrendada por Roditi⁸³ y Powell, al considerar a Wilde descendiente de Labiche, tal y como describíamos en páginas anteriores, a pesar de la inexactitud de su juicio.

La revelación del *vaudeville* de Labiche en relación a los posibles orígenes cómicos de *The Importance of Being Earnest*, pesar de constituir un acierto indiscutible en la orientación de las claves compositivas de la pieza, omite la influencia de otro vaudevilliste, sucesor de Labiche tanto en Francia como en los escenarios ingleses, y de mayor renombre en sendos países durante la última década del XIX: Georges Feydeau. Probablemente los motivos de esta omisión respondan a la superficialidad asociada tradicionalmente al género –recordemos al crítico que reñaba la adaptación de Seymour Hicks, del original de Feydeau, *L'Hôtel du Libre-Échange*. Esta omisión evidencia la parcialidad de la crítica teatral del siglo XX, pues si bien Labiche, a pesar de los incontestables prejuicios que se ciernen sobre sus obras, ha sido considerado tradicionalmente un clásico cuyas obras entraron pronto a formar parte del repertorio de la Comédie, el caso de Feydeau es bien diferente, en la medida en que su reivindicación en tanto que autor de talento se ha producido de manera mucho más tardía, coincidiendo con las dos últimas décadas del siglo XX, y siempre a partir del desencadenante que supuso el Mayo del 68 en la búsqueda de nuevas fórmulas dramáticas entre las que se circunscribiría Labiche. Con todo, Georges Feydeau fue mucho más representado en Londres que su precursor, Eugène Labiche. Si éste, a pesar de las reseñas poco favorables que obtuvieron sus adaptaciones al inglés, había dominado los escenarios londinenses a lo largo de las décadas de 1870 y 1880 con obras como *Mont Blanc*, en la que la célebre montaña, escenario de uno de los actos en el original francés, daba título en Londres a *Le Voyage de Monsieur Perrichon*, reescrita por Athol Mayhew, y estrenada en el Haymarket en mayo de 1874 –la adaptación, a pesar del éxito sobre los escenarios, no obtuvo una crítica favorable, y el *Atheaneum* del 30 de mayo de 1874 afirmaba que “those who are familiar with *Le Voyage de Monsieur Perrichon* (...) will wonder how a piece so bright, so full of character, and so amusing, could be rendered

⁸³ Cf. E. Roditi. *Oscar Wilde*. Norfolk. New Direction Books. 1947. P. 128.

wholly wearysome and depressing”; *Dust*, célebre adaptación de Sydney Grundy de *Le Point de Mire*, de Labiche y Delacour, montada en el *Royalty* en noviembre de 1881 –la versión de Grundy no convenció a la crítica que la consideró una mala copia del original diciendo “A farcical comedy which fails to provoke a laugh is like flat champagne. Such a comedy is *Dust*”⁸⁴; o, *Gammon*, adaptada por James Mortimer del original titulado *La Poudre aux Yeux*, y estrenada en el *Vaudeville Theatre* en julio de 1882, durante la década de 1890 una sólo obra fue representada. Ésta fue *A Pair of Spectacles*, adaptación al inglés del original de Labiche y Delacour, *Les Petits Oiseaux*, que tras su estreno en el *Garrick* en febrero de 1890, fue objeto de múltiples reposiciones en 1891, 1892 y 1895. con excepción de esta pieza, ningún otro vodevil de Labiche fue montado durante esta última década del siglo. Habría que esperar hasta 1901, fecha en la que James Mortimer volvería a adaptar otro original del francés, en este caso la citada más arriba, *Célimare le Bien-Aimé*, estrenada en el *Wyndham’s Theatre* en agosto de ese año.

Muy diferente es el caso de Georges Feydeau, quien, tras un primer éxito en París con *Tailleur pour Dames*⁸⁵, y tras pasar por una época de incertidumbre, volvería a los escenarios con dos obras que rápidamente serían anglizadas: *Monsieur Chasse!*⁸⁶ y *Champagnol Malgré Lui*⁸⁷. Nos ceñiremos de aquí en adelante al estudio de estas dos piezas atendiendo a nuestros intereses: dado que *The Importance of Being Earnest*, la última gran comedia de sociedad de Oscar Wilde, se estrena el 14 de febrero de 1895, nos limitaremos a aquellos vodeviles que fueran montados con anterioridad a esta fecha para establecer el puente entre sendas dramaturgias.

⁸⁴ *Athenaeum*, 19 de noviembre de 1881. El crítico seguía matizando su opinión, aludiendo a las razones por las que consideraba que la adaptación era defectuosa, y aludía a la técnica empleada por el adaptador: “English adapters are accustomed to accentuate –or, to employ a serviceable French word, to charge- the characters they take from the French. Mr. Grundy has abused this habit to such an extent that the personages of his drama are preposterous and intolerable. Their vulgarity and cynism end by inspiring anger”.

⁸⁵ Comedia en tres actos, representada por primera vez en el *Théâtre de la Renaissance de Paris*, el 17 de diciembre de 1886.

⁸⁶ Estrenada en el *Palais-Royal de Paris*, el 23 de abril de 1892.

⁸⁷ Estrenada en el *Théâtre des Nouveautés*, el 5 de noviembre de 1892.

1893 es el año de Feydeau en Londres. Desde el 21 de enero, hasta el 15 de abril, la adaptación al inglés de William Lestocq, *The Sportsman*, basada en el original de Feydeau, *Monsieur Chasse!*, alcanzó un total de 77 representaciones en el Comedy Theatre. El mismo año, otra adaptación del mismo autor francés titulada *The Other Fellow*, esta vez llevada a cabo por Fred Horner a partir de *Champignol Malgré Lui*, sumaba 73 representaciones en el Court Theatre, y más tarde en el Strand, donde sería finalmente transferida. Estas dos obras, montadas en tres de los principales teatros londinenses, constituyen el *début* sobre los escenarios ingleses de Georges Feydeau. Con todo, nos inclinamos a pensar, basándonos en las reseñas dramáticas de la prensa de la época, que Wilde probablemente completara su conocimiento de las obras del francés ampliando su asistencia a los montajes que del mismo se sucedían en París. Nuestra opinión se motiva por el examen de las noticias de prensa. A pesar del éxito obtenido por sendas obras, los articulistas teatrales de 1893 consideraron las dos piezas auténticos descalabros dramáticos, en comparación con sus originales. En cuanto a la primera, *The Saturday Review* del 28 de enero de 1893 reseñaba el montaje con atributos despectivos, descalificando incluso la sala en la que se había llevado a cabo la representación: “The Comedy Theatre is a theatre of comedy no longer, but is again a theatre of farce; though, since Mr. Lestocq’s adaptation is in three acts, modern stage nomenclature insists that it shall be a farcical comedy. Notwithstanding which it is distinctly a farce, and a farce of somewhat rough-and-tumble character in more senses than one. Perhaps the adapter’s greatest feat is in having made M. Georges Feydeau’s clever Palais Royal production, *Monsieur Chasse*, fit for English representation at all”. En un segundo momento, el crítico pasaba a revisar las modificaciones empobrecedoras para con el original:

In *The Sportsman*, produced on Saturday night, the motive is entirely altered. The husband’s reason for leaving his wife and home night after night is not an amorous intrigue, but the card-table, which he had sworn to abandon after his marriage. His pretext is that he is going shooting with one Perkins, an old friend, who turns up just after his departure, and confirms his wife’s suspicions. There is no need to tell the merest novice in works of this kind that the author will contrive to bring the wife, an officious

friend, and every one else who can help to complicate matters under the roof which fails to hide the husband's delinquencies. The dialogue is decidedly crisp and amusing, and some skill have been shown in keeping a diverting scene to save the third act from the anti-climax usually associated with third acts in farcical comedy. Whether or not it is possible for a sportsman to include hares and rabbits in his bag for the same day is a question which the author has apparently answered rather with a view to an effective point in his dialogue than with any regard to the facts of natural history. It is far more important that he should cut out the noisy pantomime-rally business, the thrashing of Dr. Holroyd at the close of the first act, and the bolster-fight in the second. Roughness of another kind is perceptible in the workmanship, which indicates haste, if not carelessness. It is not a very high order of work at the best, and even the spirit of the mechanic does not show the highest advantage when everything is sacrificed to eagerness for completion. No exception can be taken to the representation, which was just as finished as the play is not. Once again Mr. Charles Hawtrey blandly lies. He is the same liar, and is as resourceful and sweetly placid as ever. Miss Lottie Venne is the not altogether deceived wife, and displays exactly the same sterling qualities we are already familiar with. There is no room for anything else. Excellent work was also done by Mr. Charles Groves, Mr. W.R. Shirley, Miss Annie Goward, Mr. Ernest Percy, and Miss Eva Williams within the limits set them by the author.

Si bien el diálogo conseguía mantenerse chispeante, el *plot* original, fundamental para entender las razones de los personajes —esto es, la infidelidad conyugal como motivo para las escapadas del marido, bajo el pretexto de una partida de caza—, era omitido completamente, y sustituido por una insípida excusa para el abandono clandestino del hogar: una partida de cartas entre amigos. La ludopatía sustituye la infidelidad, en un ejemplo más de suavización de las tramas francesas originales. El articulista anónimo del *Athenaeum* publicaba en la misma fecha una crítica más incisiva que la anterior. Tras sostener la ínfima calidad de la adaptación, el crítico anunciaba la escasa plausibilidad de las situaciones puestas en escena en un contexto inglés, destacando así uno de los principales errores en las versiones inglesas: la ineficacia en la traslación de situaciones francesas a contextos ingleses que resultan, bajo ese nuevo formato, adulterados (“As an adaptation, “The Sportsman” is but indifferent work. Its situations are inconceivable in England, matters are brought forward and come to nothing,

characters are introduced in a fashion equally purposeless and silly, and the whole, though the wit and the wickedness are together rooted up, remains obviously and flagrantly French. None the less it furnishes opportunities to actors, and on presentation extorts much laughter”). Tampoco escapa al crítico el proceso de filtración y reelaboración de aquellos temas “incorrectos” para la moral del público, a pesar de convertir y reducir con él el original, a una simple farsa sin trascendencia alguna. Nuevamente el error reside en no haber sabido propiciar los detalles, situaciones y el diálogo adecuados para recrear una atmósfera británica:

There is for once no lady in the case. The ingenious and solidly built edifice of fraud is erected simply as a means of indulging in gambling. Baccarat is the mistress of his soul, and his elysium is a bogus club in Chelsea. So far all is well. When, however, the doctor's rooms form part of the club premises, and are unceremoniously invaded by members, - when the proprietress of club and chambers, who keeps the keys in her pocket, as the faded appearance and pretentious ways of the p. 132 ordinary lodging-house keeper, and tells the audience, with a plentiful lack of aspirates, that she has seen “”appier days” - a sense of unreality comes over the listener. When again, the heroine is hidden in the bedroom of the man with whom she has taken refuge - when he takes off his coat and waistcoat, as if for the very purpose of compromising her, and with dress thus “disarranged” is visited by a police official, who duly enters particulars in a note-book- we feel we are in Paris, not London. It is true that nothing comes of it all. The gentleman might as well have kept on his garments, and the detective have spared his visit and his comments. No breath of suspicion falls on the lady, and such amusement as is caused springs from the attempts of the husband to extricate himself from his entanglements.

La modificación de la trama original, relegada a un segundo plano, sólo queda compensada por la interpretación de los actores (“that Mr Lestoq's version of the Palais Royal Farce of *Monsieur Chasse!* proved successful is chiefly due to the interpreters”). Sendas reseñas destacan la excelente actuación de W.F.Hawtrey, W. R. Shirley, Miss Venne y Charles Grooves, gracias a los cuales la pieza resultó un éxito (“to the efforts of these three comedians it is attributable that one of the flimsiest and least probable of farces obtained a conspicuous triumph”).

Champignol Malgré Lui obtuvo una recepción crítica similar, a pesar de contar con el favor del público. La obra, por la multiplicidad y originalidad de sus escenarios – la trama tiene por espacio durante varias escenas las barracas de los cuarteles militares, “sketches” que “have won acceptance on the stage”⁸⁸-, fue bien acogida por el público. Con todo, la crítica se apresta a señalar sus deficiencias. El cronista teatral de *The Saturday Review* afirmaba con ironía que “the acquisition of the right to produce is not necessarily accompanied by the power to adapt”. Los errores eran idénticos a la obra anterior. La adaptación de Horner no contextualizaba la pieza en un ambiente inglés, y prueba de esa traducción mecánica, poco elaborada, era un diálogo árido, literal, y en algunos casos manipulado, por lo que “the indelicacies of the French have mostly been removed, with the wit and sparkle of the original”. El crítico concluía afirmando el presunto fracaso futuro de la obra (“the great success of the original piece in Paris was no guarantee of any similar success here”). Por su parte, *The Athenaeum* emitía una opinión similar. *The Other Fellow* presentaba un argumento entrevisto ya en numerosas ocasiones anteriores (“It is no new thing to find a lover caught under compromising conditions with a married woman passing temporarily as her husband”), y a pesar de cierta comicidad situacional, la adaptación se antojaba excesivamente pobre en relación a *Champignol*, más aún teniendo en cuenta una puesta en escena deficiente y los recortes:

The dialogue, moreover, is far from brilliant, and the “Attic salt” with which the original is credited has disappeared. A cuckoo clock, the indiscreet utterance of which is, in Hood’s words, “turned by application to a libel”, caused a loud roar of laughter, and showed the kind of liberty which the French authors permitted themselves. Most of the sauciness is now omitted, and there is little at which the most squeamish need take offence. The piece is, indeed, a sort of modernization of *A Comedy of Errors*, itself a modernization of the *Menaechmi*. The actors were scarcely at home in their parts, and though some young lovers were agreeably played, neither Mr. Charles Grooves (*Champignol*) nor Mr. Weedon Grossmith (the *Vicomte*) was seen to high advantage.

⁸⁸ *The Athenaeum*, 16 de septiembre de 1893.

Es fácil comprobar una vez más la manipulación de las tramas a manos del adaptador inglés, bien por adecuación a la censura institucional y social, bien por error en la interpretación y sentido de la pieza, lo que confirma de nuevo que la farsa inglesa, tanto en su formato original como adaptativo, representaba un producto mucho más edulcorado y suavizado que en Francia. En palabras de Michael R. Booth, “charm, sentiment, and a sense of fun, all expressed in the proper moral spirit, are definitively characteristic of nineteenth-century English farce”⁸⁹. Si, como ya hemos visto más arriba, creemos con Powell, que Wilde “could not have written *The Importance Of Being Earnest* without a thorough, practical knowledge of what was being done in the lowly theatrical genre of farce in the 1890s. He would have had, without the example of his obscure forerunners, little or nothing to say”⁹⁰, y atendiendo a estas críticas periodísticas, nos inclinamos a pensar que el dramaturgo muy probablemente asistió a tan populares montajes en Londres, pero más probablemente aún, adquirió la técnica de la farsa y del *vaudeville* no a través de estas piezas manipuladas, sino mediante su visionado en París. Esta tesis se confirma si analizamos las estancias de Wilde en París durante las fechas de representación de las obras de Feydeau. *Monsieur Chasse!* constituye su vuelta a los escenarios tras *Tailleur pour Dames*. La obra se estrenó el 23 de abril de 1892 en el Palais Royal, donde se representó hasta julio, y se repuso en septiembre y octubre de ese mismo año, alcanzando un total de 114 funciones –cifra considerable, si tenemos en cuenta que, en unas salas regidas por la voluntad fluctuante del público, en las que las piezas se sucedían las unas a las otras intermitentemente, la representación número 100 constituía un auténtico récord. Los *Annales du Théâtre* de ese año refuerzan lo anterior, proclamando en relación al *vaudeville* de Feydeau “le Palais-Royal tient un succès, un vrai succès incontesté et mérité”⁹¹. *Champignol Malgré Lui* obtuvo en París un éxito similar. Estrenada el 5 de noviembre de 1892 en el Théâtre des Nouveautés, se mantuvo en cartel durante todo el año siguiente, y alcanzó un total de 472 representaciones. Teniendo en cuenta que sendas piezas representan el momento

⁸⁹ M.R.Booth (n/d). *Prefaces to English Nineteenth-Century Theatre*. Manchester. Manchester University Press. P. 124.

⁹⁰ Kerry Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s. Op. Cit.* Pp.124-125.

⁹¹ Citado por Henri Gidel in *Georges Feydeau. Théâtre Complet*. 4 Vols. Paris. Garnier. (1988). Vol. I. P. 848.

cúspide de Feydeau en París durante la década de los 90 –que con el nuevo siglo se vería reforzado con los montajes de *La Dame de Chez Maxim* y sus farsas en un acto-, es altamente probable que Wilde, durante sus múltiples viajes a la capital parisina, asistiera a alguna de las funciones del dramaturgo francés tan en boga en aquel momento, coincidiendo con la época durante la cual se encontraba preparando *The Importance of Being Earnest*. Además, la obra contó con un elenco de actores de gran renombre como fueron Saint-Germain, en el papel de Duchotel, Raimond como Moricet y Marcel Simon en el personaje de Gontran. Todos estos detalles nos hacen pensar que Wilde pudo, si no haber asistido a alguna de las representaciones de la obra, ser conocedor de los métodos y recursos escénicos utilizados por Feydeau como epítome técnico del *vaudeville* del XIX francés. En este sentido, su correspondencia epistolar es muy esclarecedora, pues numerosas cartas confirman su estancia en París durante las fechas citadas. Wilde acudió a un balneario Homburgo en julio de 1892, como revelan sus cartas a William Rothenstein, Pierre Louÿs y Arthur Fish, entre otros, y muy probablemente el irlandés se detuvo en París con el fin de visitar a sus amigos antes de llegar a la ciudad alemana. Además, Wilde afirmaba, a través de una carta enviada al librero y bibliófilo Bernard Quaritch, con fecha de abril de 1894, que “[he] had just returned from France”, donde había permanecido al menos durante todo el mes de marzo⁹². Con todo, estos asertos no son más que meras hipótesis que un estudio comparado en profundidad entre sendas dramaturgias ratificará.

10.3.3. Estructuras del *vaudeville* en *The Importance of Being Earnest*. Análisis comparado con *Monsieur Chasse !* y *Champignol Malgré Lui*, de Georges Feydeau.

Debido a la complejidad inherente a las dos obras, realizaremos un estudio por separado de las mismas con el fin de, en un segundo momento, establecer las

⁹² *Letters*. P. 354.

correspondencias necesarias entre los procedimientos utilizados por los dramaturgos para su creación personal del doble. Así, en primer lugar nos detendremos en un análisis detallado del argumento de *Monsieur Chasse!* destinado a una mejor comprensión de la obra y de las categorías estructurales que de ella se desprenden. Los diferentes apartados señalados en la pieza serán analizados en comparación con la obra de Wilde, de modo a establecer equivalencias entre las dos piezas. No consideramos necesario resumir el contenido de *The Importance of Being Earnest*, pues nuestro lector estará suficientemente familiarizado con él. Sin embargo, sí describiremos brevemente la trama de enredo de *Monsieur Chasse!* por tratarse de una obra menos conocida entre el público, y porque conviene a nuestros intereses aclarar las diferentes parejas y situaciones en las que se ven comprometidas, con el fin de que el paralelismo entre las dos resulte más comprensible.

El primer acto de *Monsieur Chasse!* transcurre en el hogar del matrimonio Duchotel. Allí, el doctor Moricet trata de convencer a la mujer de Duchotel, Léontine, para que, aprovechando la partida de caza de su marido en compañía de cierto Monsieur Cassagne, que reside en el campo, acceda a escapar durante unos días a un apartamento alquilado en el número 40 de la rue d'Athènes, en Paris. Sus intentos resultan inútiles, pues Léontine, emulando el gesto inicial de la heroína de Wilde en *Lady Windermere's Fan*, sólo accedería a huir con Moricet en caso de que descubriera que su marido es el mismo infiel. Léontine desconoce la verdad de las partidas de caza de su marido. Éstas no son sino una excusa para poder reunirse con su amante, madame Cassagne, en un apartamento de su propiedad que coincide con la dirección anterior. Duchotel utiliza el nombre de su amigo Cassagne aprovechando que se trata de un hombre que rara vez acude a visitarle, y justifica su ausencia aludiendo a cierta indisposición natural de éste. Paralelamente, entra en escena el joven Gontran, sobrino díscolo de Duchotel, pidiéndole a su tío la suma de quinientos francos para poder realizar una escapada en secreto con su amante, Mademoiselle Urbaine de Voitures que, como en los dos casos anteriores, también se hospeda en el número 40 de la rue d'Athènes. Las coincidencias fatales comienzan nada más marchar Duchotel hacia su ficticia partida de caza. Es

exactamente entonces cuando Monsieur Cassagne, con quien supuestamente debería estar cazando Duchotel, se persona en la casa para contarle a su amigo su intención de sorprender a su mujer en flagrante delito de adulterio. Léontine, indignada, decide vengarse de su marido con Moricet y acepta su proposición.

El segundo acto tiene por espacio el apartamento de soltero de Moricet, sito igualmente en el número 40 de la rue d'Athènes. A pesar de las evidencias, Léontine se resiste a traicionar a su esposo y una conversación mantenida con la portera del edificio la disuade completamente. A partir de la experiencia personal de la portera, Léontine deduce que en realidad la excusa de la caza pretextada por su marido es, en verdad, una trampa para comprobar la fidelidad de su esposa. Obsesionada con esta idea, rechaza los constantes avances de Moricet y acepta dormir esa noche en su apartamento a condición de que sea en habitaciones separadas. Una coincidencia fatal más se suma a la acción: Duchotel, hospedado en el apartamento contiguo, necesita un médico para Madame Cassagne. Aconsejado por la portera, que conoce la profesión de Moricet, Duchotel llama a la puerta donde se aloja éste con Léontine. Duchotel reconoce inmediatamente a Moricet, y éste se ve forzado a encerrar en una habitación a Léontine para evitar que sea descubierta. La confusión y el disimulo ocupan la escena: la voz de Léontine, que ignora la presencia de su marido en la habitación contigua, ha de ser ocultada mediante cantos y gritos de Moricet. Una vez ya sabedora de la identidad del hombre que está con Moricet, Léontine debe disimular su presencia bajo una manta para no ser reconocida por su esposo. El ritmo de la acción se acelera progresivamente y, minutos más tarde, es Gontran quien se presenta en el apartamento de Moricet. Duchotel ya ha regresado a su habitación, por lo que la pareja Léontine y Moricet trata de conciliar el sueño deseando la llegada del día. Gontran cree que el apartamento sigue alquilado por su amante, Madame de Voitures y, a oscuras se infiltra en la cama donde duerme Moricet, besándole. Automáticamente Gontran descubre su error. Además ha despertado a Moricet, por lo que se apresta a refugiarse en un armario. Es entonces cuando la situación llega a su límite: el imperativo social se cierne los personajes a través de la figura del comisario Bridois. Éste, alertado por un marido anónimo, llama a la puerta de

Moricet, en busca de la mujer infiel. La tensión disminuye al descubrir que en realidad el policía, persigue a Madame Cassagne, por lo que Moricet le aconseja que se dirija al apartamento contiguo. El ritmo y la intensidad de la acción se reanudan con la entrada furtiva de Duchotel en el apartamento de Moricet, en ropa interior, por la ventana del balcón. Perseguido por los policías, roba el pantalón de Moricet para poder escapar. Los agentes, en busca de un hombre en ropa interior huido al apartamento contiguo, encuentran a Moricet, al que confunden con Duchotel. Éste, sin pantalón, se ve obligado a recibirlos en ropa interior, provocando con ello su arresto.

El tercer acto reanuda la acción en casa de los Duchotel. Duchotel todavía no ha regresado de cazar, y su mujer, en compañía de Moricet, resuelve optar por el divorcio para dar fin al engaño. Con todo, un obstáculo se lo impide. Moricet guardó en su pantalón un mensaje escrito por Léontine que permite una doble lectura que la comprometería, y desafortunadamente el pantalón está en posesión de Duchotel. Éste último entra entonces en escena. Duchotel finge haber participado en una caza masiva, y pretende mostrar a su mujer los trofeos obtenidos que en realidad han sido adquiridos en un pequeño comercio. Su engaño es descubierto al enseñar una serie de productos en forma de paté, que le fueron vendidos por error del comerciante. Indignada y ofendida ante el comportamiento de su marido, Léontine le revela que sabe exactamente lo sucedido desde la llegada de Cassagne nada más partir él. En ese mismo instante Cassagne realiza una nueva entrada en escena. Cuenta que la policía fue enviada por él mismo con el fin de sorprender a su mujer con su amante. Éste responde al nombre de “Moricet”, que Duchotel finge ignorar. Casualmente, Moricet aparece en la casa. La tensión del momento reúne a todos aquellos personajes que están obligados a ocultar sus actos frente a aquellos otros con los que se encuentran en ese momento. Esta situación, que podría desembocar en la salida a la luz de todos los secretos y engaños es resuelta magistralmente con la entrada en escena de Gontran y del comisario Bridois. El primero conoce bien lo ocurrido la noche anterior en el apartamento de Moricet, tanto por parte de Duchotel, como de Léontine. Ambos intentan comprar su silencio y todos le acusan como el hombre identificado por la policía. El honor de Moricet y Léontine queda a

salvo, aunque el detalle de la carta supone un compromiso para la pareja. Duchotel descubre entonces la carta, pero cree que las palabras de amor escritas por su mujer iban dirigidas a él, y no a Moricet. El secreto queda en silencio y Léontine, presionada por Gontran que conoce la historia, acepta perdonar a su marido. La obra se cierra con un final similar al de *The Country Wife* de Wycherley: todos conocen la mentira que les rodea y todos han sido partícipes en su construcción, aunque ninguno confiesa ser sabedor de su existencia. Así, en la seguridad del silencio, se unen en una *dance of cuckolds* reconciliadora.

El argumento nos permite discernir la elaboración de personajes dobles e incluso triples con respecto a otros que reclaman su unicidad. Analizaremos en primer lugar los componentes del juego de simetría elaborado por Feydeau para más tarde compararlos a aquellos puestos en escena por Wilde.

La simetría de caracteres y comportamientos se establece en torno a la condición del personaje (soltero o casado), su relación hacia su pareja (esposo/a, amante, esposo/a y amante), su comportamiento para con la infidelidad (agente –es infiel a su pareja- o víctima –su pareja le es infiel-), el espacio en el que se desarrolla la infidelidad o que sirve de excusa para ella, y por último, la intrusión de la realidad en la ilusión de los personajes. Estos tres parámetros nos permiten estructurar todas las relaciones interpersonales de la obra. En realidad, todos los personajes de *Monsieur Chasse!* tienen un personaje sinónimo –por su función y significado- en la obra, al que nunca reconocen como sí mismos. Así, encontramos dos matrimonios que ejercen de base operativa a la trama de enredo. Por un lado, el matrimonio Duchotel, compuesto por Léontine y Duchotel, y por otro, el matrimonio Cassagne, formado por Monsieur y Madame Cassagne. Estas dos parejas son exactamente idénticas por numerosas razones. Las enumeraremos con el fin de facilitar la comprensión a nuestro lector:

10.3.3.1. Los maridos.

Duchotel y Cassagne ejercen un mismo papel: el de maridos cuyas mujeres les engañan. Tanto Léontine como Madame Cassagne son infieles a sus esposos con dos hombres, que además, son amigos suyos (Moriset tiene amistad con Duchotel y éste último con Monsieur Cassagne). La diferencia entre ambos reside en sus roles de víctimas o perseguidores: Duchotel es marido engañado, pero también es infiel a su mujer, mientras que Cassagne es víctima del engaño sin por ello traicionar él a su mujer. Así pues, por efectos de simetría cruzada, la víctima del engaño, Cassagne, se convierte en perseguidor, mientras que el agente del engaño, Duchotel, se convierte en perseguido.

10.3.3.2. Las esposas.

Léontine y Cassagne desempeñan una idéntica función en la obra: traicionan a sus maridos con dos amigos suyos, Moriset y Duchotel. Es evidente que existen diferencias entre ellas, igual que también las había entre Duchotel y Cassagne. Léontine engaña a su marido por despecho, después de haber descubierto que Duchotel le era infiel con otra mujer. Madame Cassagne traiciona por voluntad propia, sin esperar la infidelidad de su marido. Además, Léontine no consuma su traición más que de palabra o pensamiento. El acto físico no se produce en ningún momento de la obra. Así pues, se establece un paralelismo asimétrico en la relación de pareja. Duchotel y Léontine serán ambos infieles –o al menos así lo desearán- mientras que Cassagne y su esposa no lo serán, pues la traición es únicamente femenina.

10.3.3.3. Los amantes.

Distinguimos dos grandes grupos de amantes en esta obra. Por un lado, aquellos personajes que están casados. Entre ellos, Duchotel –amante de Madame Cassagne-, casado con Léontine; Madame Cassagne, amante de Duchotel, casada con Monsieur Cassagne; Léontine, amante de Moricet, casada con Duchotel. Por otro lado, los amantes solteros: este grupo incluiría a Moricet, amante de Léontine, y a Gontran, relacionado con Mademoiselle de Voitures. Si atendiésemos a una clasificación por género –esto es, ajena al estado civil del personaje-, Moricet y Duchotel compartirían además otra propiedad, y es que en ambos casos son infieles con las esposas de sendos amigos suyos, y también, ambos son amantes de mujeres casadas. De hecho, el mayor paralelismo existente en la pieza está basado en la identificación de ambos personajes, a los que más tarde se unirá un tercero, Gontran. La percepción del espectador de sendos personajes es que constituyen un mismo tipo de entidad dramática. Además de estar relacionados funcionalmente por ser amantes de una mujer casada, los dos tienen como eje de simetría a Léontine, esposa de Duchotel y amante –no consumada, aunque en ciertos momentos intencional- de Moricet. Los dos están unidos a la misma mujer, ya sea para seducirla o para huir de ella, para amarla o para serle infiel. Además, ambos se ven unidos –por error- a la misma amante ficticia, Madame Cassagne: en un primer momento, Moricet, acosado por Duchotel en la puerta de su apartamento y a punto de descubrir la presencia de su esposa con él, afirma estar con Madame Cassagne con el fin de impedir que el marido de Léontine penetre en la habitación y descubra la traición. Cuál es su sorpresa al responder Duchotel que tal hecho es imposible, pues Madame Cassagne comparte cama con él en la habitación contigua. Más adelante, el oráculo se confirma. Duchotel es el amante verdadero de la mujer, pero un error policial propiciado por un desafortunado intercambio de pantalones lleva a la policía a acusar a Moricet de la relación extramarital mantenida por Madame Cassagne con otro hombre, que no es otro que él mismo. Los objetos también se alían con el destino dramático de estos dos hombres de modo que ambos se identifiquen en uno sólo. Como veremos más adelante, los pantalones de Moricet permitirán a Duchotel escapar de la policía obligando a Moricet a comparecer como supuesto amante de Madame Cassagne, y más

tarde, la carta escrita por Léontine dirigida a Moricet será leída e interpretada por Duchotel como enviada a él. La misma Léontine ve en su amante el vivo reflejo de su marido. La noche de la traición conyugal, los ardientes deseos de Moricet y su falta de tacto recuerdan a Léontine su noche de bodas, resucitando en ella el rechazo de entonces. “Il semble que je me remarie”, exclama Léontine, «lui aussi, le soir du mariage, il était seul, près de moi (...) et il me tenait des propos d’amour comme vous (*brusquement repoussant Moricet et se dégageant de ses bras*) Et puis, tout à coup...le lit ! comme là et alors, dans un élan passionné... »⁹³. Moricet, decepcionado en un primer momento por el hecho de haberse convertido en la viva imagen de Duchotel, aprovecha la identificación para tratar de compensar con Léontine el daño moral que le está provocando éste con otra mujer. Simula conocer los actos que en ese momento está realizando Duchotel y sugiere a Léontine escenificarlos en su compañía con el fin de vengarse y exorcizar el sentido social negativo del adulterio:

Moricet: (...) Mais vous ne pensez donc pas que peut-être en ce moment, il est en train de faire à une autre, tous les serments qu’il ne vous a pas tenus.

Léontine (*se remontant à cette pensée*) : C’est vrai, le misérable !

Moricet : Et vous auriez des scrupules ? Ah ! non !

Léontine (*avec rage*) : Non, pas de scrupules !

Moricet : Ah ! il a une maîtresse !

Léontine (*lui passant les bras autour du cou*) : Eh bien ! moi, j’ai un
amant !

Moricet : Voilà !...Et tenez ! il l’embrasse, l’infidèle (*Il embrasse Léontine*) Il la serre
dans ses bras !...

Léontine : Oh ! (*A Moricet, avec rage, lui faisant signe de l’embrasser*) Allez ! allez !

Moricet : Oui (*il l’embrasse*) Si ce n’est pas indigne !

(*Tous les deux, avec une indignation l’une sincère, l’autre simulée*) : Oh !

Moricet (*brusquement*) : Et tenez !...Voilà que c’est elle, à présent, elle qui lui rend ses
baisers !

Léontine : Non ?

Moricet : Si !

⁹³ Acto II, escena 4. P. 905.

Léontine (au comble de l'exaspération) : Ah ! elle l'embrasse ? Eh ! bien, tiens ! tiens !
tiens !⁹⁴

Moricet consigue crear una identidad absoluta entre las dos parejas infieles a través de su la identificación entre él mismo y Duchotel, y Léontine y Madame Cassagne. El propio Duchotel favorecerá tal identificación al salir de la habitación de Moricet desconociendo la presencia en ella de su esposa, y espetar un oracular “pense à moi”⁹⁵ con forma de consejo amistoso.

Hemos visto que en *Monsieur Chasse !* los personajes se emparentaban en función de su condición de esposos/as o de amantes. El desdoblamiento consistía, por ejemplo en el caso de Duchotel, en pasar del estado marital a la soltería o en otras palabras, olvidar su condición de marido para estar con otra mujer y convertirse en su amante, asemejándose así a su amigo Moricet. Esposos/as y amantes se reunían en personajes únicos, transformándose en unos o en otros dependiendo de con quien estuvieran, modificando así su estatus inicial, convirtiéndose en copias los unos de los otros. Wilde utiliza un procedimiento similar que como en la obra de Feydeau, aglutina los personajes entre sí, hasta el punto de confundirlos en entidades indisociables. Con todo, el dramaturgo francés delega la responsabilidad de identificar los personajes entre ellos en recursos escénicos menos dependientes de la palabra que de los movimientos y roles. Éstos –identidad de objetos (pantalones, cartas), entradas y salidas calculadas (en armarios, a través de puertas o ventanas), etc.- serán estudiados en los puntos siguientes. Wilde, en cambio, aunque utiliza el esquema general de la farsa, sustituye el movimiento frenético físico que tiene lugar en el *vaudeville*, transformándolo en un movimiento frenético *verbal* que coincide con la tendencia genérica contemporánea al autor⁹⁶. A continuación veremos cómo los personajes se asemejan simétricamente en

⁹⁴ Acto II, escena 4. P. 906

⁹⁵ Acto II, escena 13. P. 929.

⁹⁶ De hecho esta es una de las principales diferencias técnicas entre los dos autores, que sin embargo conducen a un mismo clima de frenesí. Wilde se enmarca en la tendencia general de la farsa británica de finales de siglo, basando la trama menos en los desplazamientos desenfundados que en la palabra de los personajes. Esta es la opinión de Kerry Powell, refiriéndose a la farsa victoriana como “more verbal and less physical, finding its basis in the expression of an absurd idea more than in a simple horse-play”.

función de las similitudes verbales. Los personajes principales que componen *The Importance of Being Earnest* podrían clasificarse en dos grandes grupos a partir del género: a) personajes masculinos; b) personajes femeninos.

10.3.3.3.1. Los personajes masculinos.

Si exceptuamos a Lane, el criado de Algernon, y al doctor Chasuble, los personajes masculinos restantes que componen la obra son Algy y Jack. Ambos evolucionan desde el distanciamiento absoluto inicial hasta la reconciliación más completa expresada en forma de parentesco fraternal. Algernon y Jack se componen de características que los definen como idénticos el uno del otro. En primer lugar, ambos recurren simétricamente al doble como escapatoria ante un espacio que les oprime. Jack recurre a la ciudad y Algernon al campo, donde residen un hermano y un amigo imaginarios que necesitan de su ayuda. La diferencia reside en el hecho que Jack vé en su doble vida un problema que impide llevar una existencia cordial consigo mismo, mientras que Algy hace de ello una filosofía de vida indispensable y placentera. Además, los dos personajes están enamorados de sendas mujeres que, a su vez, también están enamoradas de ellos. En el proceso de seducción, el desdoblamiento ha jugado un papel esencial, pues el doble es utilizado en ambos casos para seducir a sus enamoradas Gwendolen y Cecily. Jack crea a su hermano de ficción con el fin de poder escapar repetidamente a Londres y ver con más frecuencia a Gwendolen. Algy, por su parte, finge ser el hermano londinense de Jack para así poder entrar en contacto con Cecily. En consecuencia, ambos conquistan a sus enamoradas haciéndose pasar por quienes no son. En este sentido, otro paralelismo entre los dos personajes reside en su ficción nominal. Ni Jack ni Algy seducen a Gwendolen y a Cecily como Jack o Algernon. Los dobles son preferidos a las entidades reales de los personajes –si por reales entendemos

Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s. Op. Cit. P. 134. Con todo, creemos que el efecto creado en ambas piezas es idéntico, al traducir un universo de repeticiones constantes en las que la palabra mediatiza la percepción de lo real, creando y exorcizando las ilusiones de los personajes.

las naturales⁹⁷. Ambos coinciden en el nombre falso como estrategia de seducción, siendo éste Ernest y, en consecuencia, los dos se convierten en el mismo personaje ideado por Jack a ojos de sus enamoradas que entran en conflicto por su amor. Las simetrías se multiplican progresivamente. Así, debido a que Ernest no se corresponde con sus verdaderos nombres, los dos personajes decidirán ser bautizados de nuevo con el fin de poseer el nombre en propiedad. La coincidencia obliga a Jack y a Algernon a elegir una fecha y una hora idénticas, separadas por un lapso de tiempo de quince minutos. Con todo, los dos hombres deben enfrentarse previamente a impedimentos sociales para contraer matrimonio con sus respectivas prometidas, y en ambos casos, es un familiar cercano quien se opone al casamiento. Por parte de Jack y Gwendolen, primero Jack y más tarde Lady Bracknell se oponen a que contraigan matrimonio debido a la carencia de apellido de Jack. Éste no responde a las expectativas sociales entrevistas por Lady Bracknell para su hija, pues su prometido deberá poseer cierta posición social. En el caso de Cecily y Algernon, es Jack quien se opone al himeneo. La razón aducida es la insinceridad del dandi, que ha construido un modo de vida basado en diferentes personalidades. Jack ejerce como tutor y tío de Cecily, y rechaza el enlace con Algy avistando la posibilidad de que se comporte de igual manera en un futuro. En realidad, más tarde descubrimos que el verdadero motivo de su oposición reside en la negativa previa de Lady Bracknell. Así lo afirma él mismo al condicionar el matrimonio de su pupila al suyo propio, diciendo “my dear lady Bracknell, the matter is entirely in your own hands. The moment you consent to my marriage with Gwendolen, I will most gladly allow your nephew to form an alliance with my ward”⁹⁸. Todos estos acontecimientos van reuniendo los dos personajes que progresivamente constituyen uno solo en función de las similitudes que presentan respecto a sus amadas y la trama de la obra. La identidad culmina en la revelación final facilitada mediante el objeto anagnórico que es el bolso de mano en el que Jack fue abandonado recién nacido. El

⁹⁷ Este apunte resulta necesario dado que, de acuerdo con Wilde, lo natural no es tanto la representación del ser esencial. El deseo expresa una realidad mayor que la real, pues ésta última está delimitada por la posibilidad del ser, esto es, por circunstancias que son ajenas a él. El deseo, por el contrario, es fruto directo de su volición, y por lo tanto, el mayor representante de sí mismo. Así, el doble no es tanto la creación imaginaria, resultante de su deseo, cuanto la creación real, limitada por la oposición que suponen los límites físicos de la realidad.

⁹⁸ Acto III. P. 591.

personaje clave es Mrs. Prism, otrora al servicio de Lady Bracknell, quien por error depositó un libro en la cuna y al recién nacido en el bolso de mano. Lady Bracknell recuerda que el niño desaparecido que es Jack, es en realidad el hijo de su hermana, y por lo tanto, el hermano mayor de Algernon⁹⁹. Así, la coincidencia fortuita de los personajes los reúne bajo lazos de sangre que estrecha su identidad dramática. La aceptación final del matrimonio confirma las expectativas y las dos parejas devienen una misma bajo el signo del matrimonio.

10.3.3.3.2. Los personajes femeninos.

Exceptuamos en este subapartado el estudio de Lady Bracknell y Mrs. Prism por no responder a los intereses del mismo. Nos centraremos por lo tanto en Cecily y Gwendolen. La evolución de los personajes femeninos de Cecily y Gwendolen es exactamente paralela a la evolución dramática sufrida por Algernon y Jack. Ambas inician una relación marcada por el distanciamiento cuando no el enfrentamiento directo. En principio, las dos están sometidas a una autoridad familiar directa que delimita sus comportamientos. En el caso de Gwendolen, en tanto que hija de Lady Bracknell, ésta debe resignarse abnegada a las órdenes de su madre. Cecily, por su parte, nieta del hombre que acogió a Jack huérfano, aparece igualmente durante el segundo acto coartada por el estudio del alemán al que le obliga, por delegación de su tío Jack, la señorita Prism. Sin embargo, a pesar de la obediencia que parecen mostrar a los designios autoritarios de sus familiares, las dos mujeres presentan una rebeldía y un ingenio fuera de lo común con respecto a sus enamorados Jack y Algernon. Contrariamente al estereotipo de *ingénues* que sus personalidades en compañía de Lady Bracknell o Mrs. Prism parecían predecir, Gwendolen y Cecily rompen con la tradición literaria que les precede al revelarse dos mujeres inteligentes capaces de dirigir con firmeza su relación con los hombres de los que están enamoradas. En ningún caso

⁹⁹ Este recurso había sido utilizado ya por Emile Augier en *Les Fourchambault*.

sucumben a su amor de manera convencional, esto es, en inferioridad de condiciones frente al seductor masculino, en comparación con el cual son meros objetos de seducción. Al contrario, presentan una claridad de sentimientos y una expresividad verbal directa muy distante del romanticismo tradicional. Las dos mujeres saben lo que quieren, y saben que son capaces de conseguirlo. De hecho, como afirma Cecily, no creen ser capaces de esperar eternamente la llegada del ideal amoroso, rompiendo con el tópico romántico del amor eterno y el sentimiento infinito. Cecily y Gwendolen coinciden además en llevar la iniciativa de sus relaciones con Jack y Algy. El comienzo de éstas está ya marcado por la superioridad femenina frente al hombre. Los dos hombres deben claudicar al ideal masculino que a priori Cecily y Gwendolen habían construido en sus mentes. La selección recae únicamente en el lado femenino. En ambos casos, las mujeres amaban a los hombres previamente a conocerles. “The moment Algernon first mentioned to me that he had a friend called Ernest, I knew I was destined to love you”¹⁰⁰, dice Gwendolen a Jack. Esta escena se reproduce durante la declaración de amor entre Algernon y Cecily:

Algernon : (...) I love you, Cecily. You will marry me, won't you ?

Cecily : You silly boy ! Of course. Why, we have been engaged for the last three months.¹⁰¹

La seducción de las dos mujeres tiene lugar por medio del nombre, algo que ya sugería Feydeau en *Un Fil à la Patte*, donde los personajes femeninos se emplean en la desmitificación del matrimonio y demás actitudes convencionales como la maternidad o la fidelidad conyugal¹⁰². Gwendolen ya pronosticaba una profunda amistad al conocer el

¹⁰⁰ Acto I. P. 555.

¹⁰¹ Acto II. P. 574.

¹⁰² Comedia estrenada el 9 de enero de 1894 en el Palais-Royal de París. Feydeau recurre al personaje de Viviane, doble francés de Cecily en su mezcla de ingenuidad y subversión, a punto de contraer matrimonio de convenciencia con Bois-d'Enghien, para satirizar el convencionalismo de las actitudes sociales. En la escena II del segundo acto, a joven le pregunta a su madre sobre el proqué del matrimonio. La respuesta que proporciona la misma joven evidencia las posturas más arcaizantes verbalizadas con la mayor naturalidad. La predisposición al matrimonio de Viviane, sin siquiera conocer la identidad de su marido, es similar al del personaje wildeano. El romanticismo del gesto ha desaparecido. Sólo se trata de reproducir pautas sociales:

La Baronne: Tu es contente de devenir la femme de M. de Bois-d'Enghien ?

nombre de Cecily (“Cecily Cardew? What a very sweet name! Something tells me that we are going to be great friends. I like you already more than I can say”¹⁰³), que denotaba la importancia concedida al antropónimo, transformado más en un condicionador de la persona que en un simple identificador. La palabra es esencial en la construcción de la realidad mental, de ahí que ambas lleven siempre consigo sus pequeños diarios, en los que anotan todas sus impresiones independientemente de que éstas hayan tenido un origen real o sean sencillamente una invención. Más arriba hemos señalado el paralelismo de Cecily y Gwendolen con las Madelon y Cathos de Molière. Como ellas, su amor es el fruto de toda una serie de construcciones culturales resumidas en los semas que voluntariamente han acuñado al nombre Ernest, homófono de *earnest*, “serio”. De este modo, Cecily y Gwendolen coinciden, una vez más, al rechazar el nombre original de Jack y de Algernon, y por el contrario al amar más el doble de los personajes que ellos mismos, siendo este doble el resultado de su imaginación. Esta similitud sentimental desemboca en la identidad del objeto amado. Ya habíamos visto más arriba que Algernon y Jack, durante su estancia en la casa de campo del primero y ante la presencia de las dos mujeres, coincidían al representar simultáneamente al doble

Viviane : Moi ?...O ! ça m'est égal !

La Baronne : Comment ça t'est égal ?

Viviane : En somme ça n'est que pour en faire mon mari !

La Baronne : Eh bien ! mais, il me semble que ça suffit ! Ah ! ça pourquoi crois-tu donc qu'on se marie ?

Viviane : Oh ! pour faire comme tout le monde ! parce qu'il arrive un temps où, comme autrefois on a quitté sa bonne pour prendre une gouvernante, on doit quitter sa gouvernante pour prendre un mari.

La Baronne : Oh !

Viviane : C'est une dame de compagnie...homme, voilà !

En un segundo momento, el nombre del pretendiente ha de ejercer, como en Wilde, como afrodisiaco.

Como en el caso de Earnest, Bois-d'Enghien posee los semas de nobleza que Lady Bracknell requería a Jack:

La Baronne: Elle est déconcertante ! Enfin, en quoi ne te plaît-il pas, M. de Bois d'Enghien ? Un beau nom ?...

Viviane : Pffeu, noblesse de l'Empire !

La joven, en realidad, como ya ocurría en las preciosas ridículas de Molière, y en la Cecily de Wilde, ama un ideal. En este caso, será el hombre que más amantes haya poseído, y que más suicidios femeninos acumule a sus espaldas, quien reciba el amor de la joven. El ideal prima sobre la realidad:

Viviane: Eh bien! Voilà justement ce que je reproche à M. Bois d'Enghien ; il est très gentil, très bien, mais...il ne fait pas sensation ! Enfin ! quand on pense...qu'il n'y a pas la plus petite femme qui se soit tuée pour lui !...

El escándalo suscitado involuntariamente por el insípido Bois-d'Enghien en compañía de su examante, la exhibicionista *cocotte*, Lucette, reconstituirá el corazón de la joven.

¹⁰³ Acto II. P. 576.

ilusorio creado por Jack, Ernest. Previa a la entrada en escena de los dos personajes, el conflicto se desarrollaba al producirse la conjunción antagónica de las dos mujeres. Ambas defendían su amor por Ernest, sin saber que tal nombre remitía a dos entidades extralingüísticas, igualmente falsas. El paralelismo sentimental desembocaba en un conflicto verbal velado, vehiculado por la gastronomía. Una vez Jack y Algernon en escena, el enigma se resolvía en contra de todos ellos, pues, descubierto su secreto, las dos mujeres coincidían una vez más en deplorar las identidades “reales” de los hombres. La ironía dramática hará que Cecily y Gwendolen coincidan en un último aspecto ya enunciado en el subapartado anterior. A pesar de los impedimentos esgrimidos por sus tutores, Lady Bracknell y Jack, ambas acabarán contrayendo matrimonio con sus enamorados y por ende, reconciliándose con sus construcciones imaginarias.

10.3.3.4. El espacio de la infidelidad o del doble.

Titulamos así este subapartado pues, básicamente, la infidelidad en Feydeau y en Wilde representa la infidelidad a uno mismo, esto es, a la persona como entidad única y homogénea. Ser infiel es ser otro, tanto para uno mismo como para aquellos a los que se es infiel. Este desdoblamiento requiere un espacio que defina al individuo. En *Monsieur Chasse!*, ya sea en el caso de Duchotel, como en el de Moricet y de Gontran, la infidelidad exige una modificación del espacio físico tradicional. Ésta no se lleva a cabo de manera imprevista o espontánea en el hogar mismo de la mujer o del marido, sino que requiere una atmósfera absolutamente opuesta a la residencia habitual. Simbólicamente podemos entender esta metamorfosis del espacio físico como un intento de desgajar a la mujer de su rol doméstico convencional. Léontine aparece durante los primeros minutos del primer acto preparando el equipaje de caza de su marido, esto es, preparando la excusa de la traición de éste. La esposa, una vez extraída del espacio mítico que según estos autores le confiere su significado, es capaz de rebelarse y expresar sus deseos. La simetría se establece de manera hiperbólica en lo

concerniente a este aspecto. Todos los personajes coinciden por capricho de la fatalidad –característica regente de los *vaudevilles* de Feydeau que lo convierte en un descendiente directo de la tragedia griega clásica¹⁰⁴- en un mismo apartamento donde se operará la metamorfosis de las parejas casadas. El número 40 de la rue d’Athènes será el lugar escogido por el Hacedor dramático para poner a prueba el sentido moral de los personajes, de modo que una situación absolutamente cotidiana y carente de cualquier trascendencia se torne una pesadilla –la ambientación de nocturnidad es necesaria como reflejo de sus actos- para ellos. Es igualmente necesario que el espacio admita la posibilidad de ser múltiple: no puede estar constituido de un habitáculo único, sino que debe poseer varias residencias, de modo a que los personajes se reúnan todos ellos por separado en un mismo lugar. Un hotel¹⁰⁵ o un inmueble de apartamentos de alquiler son los espacios idóneos para desarrollar las fantasías de Feydeau. De otro modo, el efecto de acumulación hiperbólica, tan reiterado por Bergson¹⁰⁶, perdería su intensidad. La

¹⁰⁴ A partir del sentido de la fatalidad como fuerza regente de los movimientos escénicos de los personajes, Paul Morand entiende que el *vaudeville* de Feydeau representa un descendiente directo del teatro clásico griego y latino. En su artículo sobre *Champignol Malgré Lui*, otra de las comedias de Feydeau en la que, como el mismo título sugiere, el personaje principal se ve envuelto en una serie de contratiempos desafortunados debido a su nombre, dice “Je lis *Champignol malgré lui* parmi d’autres comédies de Feydeau. Ce théâtre est le seul héritier de la tragédie grecque. Nos classiques en avaient trahi l’esprit en y introduisant le sentiment de sa gratuité, ses nuances, ses contradictions savamment combinées ou, pour parler MRP, l’humain, dans ce qui était le domaine du sacré, la chasse gardée de l’Olympe. Feydeau, lui, ramène le théâtre à ses origines ; son vaudeville rend à la fatalité, et à des opérations enchaînées, leur vertu irremplaçable, cette même fatalité qui mettait les Euménides au service de la douleur et de la mort ; seule différence, chez Feydeau, elle mène à la joie et au rire. Dans l’un et dans l’autre théâtre, l’action est soumise à la volonté des Dieux. L’intrigue qui ‘considère la vraisemblance comme inutile’ (Mme. De Stael) est agencée par un axiome mathématique, et Jupiter lui-même n’en est que le serviteur, et qui conduit comme sur des rails les héros de Troie et Prométhée, les Epigones à leur destin....Le vaudeville de Feydeau n’obéit qu’à des cas de force majeure, invariables et constants : c’est du théâtre de haute époque. Il pose le grand problème de la fatalité, contre lequel le temps ne peut rien, et nous permet d’offenser les Dieux par cette interrogation indiscreète : par quels secrets ressorts, par quel enchaînement, le ciel a-t-il conduit ce grand événement ? ” in Arlette Shenkan. *Georges Feydeau*. Coll. « Théâtre de tous les temps ». Paris. Seghers 1972. La opinión en este sentido de Marcel Achard es muy similar a la de Morand y asocia la obra del francés a la tragedia griega, sosteniendo que “les pièces de Feydeau ont la progression, la force et la violence des tragédies. Elles en ont l’inéluctable fatalité ” in « Georges Feydeau, notre grand comique », *Cahiers de la Compagnie M. Renaud J.-L. Barrault*, “La Question Feydeau”, n°32. Paris Juillard. Déc. 1960.

¹⁰⁵ Entre las más famosas, *L’Hôtel du Libre Échange* (1894) y *La Puce à L’oreille*. (1907)

¹⁰⁶ Bergson denomina este efecto de acumulación partiendo del recurso a la repetición de situaciones que desemboca en la coincidencia simétrica de escenas y así, en la comicidad. Su ejemplificación es significativa pues ilustra perfectamente las fuentes cómicas de Feydeau y de sus *vaudevilles*, así como el procedimiento seguido por Wilde en *The Importance of Being Earnest* : “ainsi je rencontre un jour dans la rue un ami que je n’ai pas vu depuis longtemps; la situation n’a rien de comique. Mais si, le même jour, je le rencontre de nouveau, et encore une troisième et une quatrième fois, nous finissons par rire ensemble

multiplicidad de espacios reunidos en uno mismo sirve de eje simétrico a las acciones de los personajes. Moricet y Léontine pretenden consumir el mismo acto de infidelidad que Duchotel y Madame Cassagne. La similitud entre las dos parejas se refuerza por la contigüidad de las habitaciones. Adicionalmente, Gontran y Mademoiselle de Voitures representan la tercera pareja que, aunque de manera no consumada, extendían el paralelismo a una terna de parejas. Otra propiedad del espacio de la infidelidad es su admisión de diversas entradas y salidas. Debe poseer por lo tanto un elevado número de puertas, habitaciones, ventanas o balcones por los que los personajes se infiltren, escapen, se encierren, o intenten entrar de modo a comprometer a los personajes que estén en su interior. Gontran entra por la ventana en la habitación donde duerme Moricet creyendo que se trata del apartamento de su amada, y Duchotel huye en ropa interior infiltrándose en la habitación de Moricet a través del balcón. La policía intenta penetrar en la mentira generalizada a través de la puerta principal, al igual que Duchotel, al golpear la puerta en busca de un médico para su amante. Las ventanas, puertas y balcones son espacios liminares, fronterizos entre las intimidades de los personajes, y entre sus ilusiones y verdades. La clausura del espacio es necesaria para la seguridad del sujeto, al igual que la clausura de su discurso y de su pensamiento. Una apertura, un error de cálculo, una ventana abierta por un descuido supone ser descubiertos. La simbología del interior frente al exterior, de la intimidad del hogar contrapuesta a la amenaza externa, tan característica del melodrama, es llevada hasta sus últimas consecuencias en el vaudeville. Corvin, sobre el binomio exterior *vs* interior en el *vaudeville*, subraya:

de la 'coïncidence'. Figurez-vous alors une série d'événements imaginaires qui vous donne suffisamment l'illusion de la vie, et supposez, au milieu de cette série qui progresse, une même scène qui se reproduise, soit entre les mêmes personnages, soit entre des personnages différents : vous aurez une coïncidence encore, mais plus extraordinaire. Telles sont les répétitions qu'on nous présente au théâtre. Elles sont d'autant plus comiques que la scène répétée est plus complexe et aussi qu'elle est amenée plus naturellement, -deux conditions qui paraissent s'exclure, et que l'habileté de l'auteur dramatique devra réconcilier. Le vaudeville contemporain use de ce procédé sous toutes ses formes. Une des plus connues consiste à promener un certain groupe de personnages d'acte en acte, dans les milieux les plus divers, de manière à faire renaître dans des circonstances toujours nouvelles une même série d'événements ou de mésaventures qui se correspondent symétriquement". Henri Bergson. *Op. Cit.* p. 69.

[le vaudeville] a besoin d'espace; c'est son oxygène et sa raison d'être puisque le vaudeville –qui pourrait porter le titre générique de 'les portes claquent' - fonctionne sur l'opposition constante de l'intérieur et de l'extérieur, sur la décomposition de l'intérieur en sous-espaces multiples à la fois interpénétrés et inconciliables. L'alternance ou la (presque) concomitance du caché/montré provoque un clignotement à la fois contrôlé et intempestif des espaces.¹⁰⁷

En *The Importance of Being Earnest*, el espacio del doble es el campo, con las connotaciones que posee para la Inglaterra de la época. El antagonismo campo / ciudad se remonta a la comedia de la Restauración, centrada como la pieza de Wilde en las propiedades de uno u otro espacio y su repercusión sobre el individuo. El *country* supone la negación del artificio y de la sofisticación de la ciudad. Se opone al mundo de la galantería, dominado por una corte de influjo francés 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 *préciosité* y el *wit*, por la conversación elevada, pero sobre todo, por el doble sentido y el engaño. El campo por lo contrario es el espacio reservado para lo natural entendido ahora como regresión negativa por los *wits*, y espacio virgen, monosémico e incorrupto. Prueba de ello es que precisamente en la casa de campo de Jack es donde los personajes se ven obligados a desenmascararse de sus dobles y afrontar su identidad, optando finalmente por adecuar ésta a su ficción, pues ambos se bautizan con los nombres ilusorios. Habrá que esperar hasta la Ilustración y el Romanticismo para que esta distorsión del *locus amoenus* latino y del ideal artúrico medieval asociados al mito del campo como expresión de la naturaleza, recupere el vigor del Renacimiento adquiriendo nuevamente su simbolismo como fuente de conocimiento, que a su vez, será nuevamente conculcado por los decadentes de claro influjo baudelairiano durante las últimas décadas del XIX.

10.3.3.5. La excusa de la infidelidad o la creación del Bunbury.

¹⁰⁷ Michel Corvin. *Le Théâtre de Boulevard. Op. Cit.* P.46.

Este subapartado podría integrarse en el anterior en la medida en que el pretexto antepuesto para el desarrollo de la infidelidad es igualmente un espacio o requiere un espacio. Duchotel anuncia su intención de realizar una partida de caza en compañía de su amigo Cassagne con el fin de justificar su marcha del hogar conyugal. La descripción del espacio ficticio y de los personajes que lo constituyen corresponden al bunburismo wildeano:

Moricet (d'un air indifférent): C'est chez ton ami Cassagne que tu vas faire ces hécatombes ?

Duchotel (vivement) : Oui, oui, toujours !

Moricet : On ne le voit pas souvent ici, ton ami Cassagne.

Léontine (descendant à droite) : N'est-ce pas ?

Elle prend dans un sac à ouvrage suspendu à une chaise, un écheveau de laine qu'elle se met à dévider.

Duchotel (avec une bonhomie affectée) : Tu sais, il ne bouge pas de la campagne, cet homme !

Moricet : C'est ça. Il y cherche l'oubli de ses malheurs conjugaux.

Duchotel : Oh ! "ses malheurs". Il est séparé de sa femme, voilà tout.¹⁰⁸

Como más adelante veremos en el caso de Wilde, el nuevo espacio ha de estar habitado por personajes que con su presencia –aunque ésta sea ficticia- atestigüen la estancia del marido. Es imprescindible que éstos no puedan desplazarse del lugar geográfico en el que el marido infiel los sitúa, pues su movilidad revelaría el engaño. Así, amigos impedidos físicamente, enfermos, o simplemente aislados de la sociedad “en búsqueda del olvido de sus desgracias conyugales” como es el caso de Cassagne, sirven de cómplices imaginarios al cónyuge adúltero. El *leitmotiv* de la caza es igualmente recurrente. Ya en introducción hemos citado una serie de autores que lo utilizaban para ilustrar la temática de la infidelidad masculina. Su simbolismo merece diversas interpretaciones. Desde el significado de la “caza” como la búsqueda

¹⁰⁸ Acto I, escena 2. Pp. 862-863.

depredadora de otra mujer, atrapada ésta por el instinto “cazador” del hombre, adhiriéndose así toda una serie de semas próximos a la agresividad, furtividad, y roles binarios –cazador/víctima-, hasta símbolos fálicos como la escopeta cuyos cartuchos comprueban Léontine y Moricet al principio del primer acto, y cuyo uso más o menos magistral permite al hombre una caza de mayor o menor calidad. La “caza” requiere además un espacio salvaje, ajeno a las normas e imperativos sociales que rigen la domesticidad cotidiana, de modo que el marido puede devenir hombre, recuperando su naturalidad y su instinto profundo que en sociedad ha de ocultar. Por último, la caza es además sinónimo de persecución y de trofeo, motivados por el riesgo que corre el cazador, y por lo tanto de deporte o de juego que rompe con la monotonía conyugal.

Estas propiedades son compartidas en mayor o menor medida con el espacio utilizado como excusa para la infidelidad por la pareja Moricet-Léontine. Éstos, aunque no recurren a la “caza” como tal, pretextan un espacio cuyo significado es muy parecido al anterior, tanto por su localización geográfica como por aquellos que lo habitan. Moricet sugiere a Léontine que pretexto una visita a un familiar residente en el campo para poder escapar con él a su apartamento de soltero:

Moricet (prenant la cartouche et bourrant): Vingt-neuf. Vous n’êtes pas sans avoir une marraine à la campagne ?

Léontine : Oui, ma marraine....

Moricet : Eh bien ! votre mari s’absente, vous allez chercher votre marraine.

Léontine : Oui-da ! et en chemin je bifurque, n’est-ce pas ? et je m’arrête, 40, rue d’Athènes, dans le petit pied-à-terre de Monsieur Moricet.

Moricet (bien sincère) : Oh ! oui !¹⁰⁹

Una vez más encontramos la figura del personaje inexistente “cómplice”, que en este caso es un familiar, y también el recurso a un espacio alejado de las convenciones sociales tradicionales, el campo, que refuerza la dicotomía clásica campo/ciudad. Este arquetipo de bunburismo será el utilizado por Wilde en su comedia.

¹⁰⁹ Acto I, escena 1. P. 859.

El espacio como excusa de la infidelidad, al igual que el espacio real de la infidelidad –es decir, el bloque de apartamentos en el que coinciden todos los personajes- sirve de eje simétrico a la acción para el trasvase de caracteres. El espacio salvaje de la caza o del campo permite que Moricet proponga una estructura de traición idéntica a la que Duchotel pretende llevar a cabo con Madame Cassagne. Así, Moricet, Léontine, Duchotel y Madame Cassagne pueden reunirse con sus respectivos amantes, estableciendo cuatro relaciones paralelas simétricas. La respetabilidad deviene amoralidad automáticamente, de la misma manera que el marido o la mujer se convierte en amante. En él, como en la novela de Stevenson, el personaje se reúne con su verdadero querer, de modo que el retorno al espacio convencional, al hogar siempre resulta doloroso.

En Wilde, la excusa para la infidelidad o para el doble adquiere el nombre de “bunburismo”. Entre las innumerables definiciones del término aportadas por la crítica, destacamos la sencillez y concreción de la de Kerry Powell en la obra ya mencionada, y por permitírnos extender por inducción el concepto a una gran cantidad de piezas que presentan una estructura similar en sus argumentos. El autor entiende *bunburyism* como, “a means of developing alternatives to the stifling roles that society imposes on individuals”¹¹⁰. Los cuatro primeros apartados señalaban ya la estructuración de personajes dobles de Feydeau según su función de amantes o esposos/as, articulados en torno a un espacio determinado en el que se desarrollaba la infidelidad y una excusa para la misma. Los personajes que componen las piezas suelen ser burgueses parisinos que, a pesar de sus respectivas ocupaciones como médicos, arquitectos, diputados parlamentarios, abogados y demás profesiones liberales, se muestran al público ociosos, escindidos entre sus deseos y la norma que su condición de maridos y su profesión les imponen. Exceptuando sus obras más tempranas y el ciclo último de su dramaturgia titulado “Du mariage au divorce”, en el que Feydeau atiende más al estudio de la relación de pareja como origen de la incomunicación y del aislamiento del sujeto, el

¹¹⁰ Kerry Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s. Op. Cit.* P. 128.

resto de sus obras atienden a estructuras similares a la entrevista en esta obra, por lo que podríamos afirmar que en cierto modo, todos sus personajes escenifican *bunburis*, ya sea consumando su papel, o en potencia. Y es que, como dice Myszkorowska, “l’*échec du mariage est l’*échec de l’adultère*”¹¹¹, pues no todos los amantes de Feydeau pueden ver cumplidos sus deseos. Con todo, creemos que *Monsieur Chasse!* presenta una serie de características más acordes con el sentido del *bunbury* que el resto de las piezas. Dejando a parte las peculiaridades anotadas más arriba y la presencia del doble –que en Wilde no adquiere la estructura del personaje bipartito marido/amante, sino de amigo/hermano o libertino/hombre respetable, pues éstas son sólo una de las múltiples posibilidades de representación del sujeto desdoblado consigo mismo–, nos interesa su metodología compositiva por presentar numerosas similitudes con los personajes de Jack y Algernon en Wilde. En primer lugar, el desdoblamiento del personaje en *Monsieur Chasse!* se produce, como en *The Importance of Being Earnest*, por medio de un nombre falso que identifica la faceta oculta del sujeto escindido. Este desdoblamiento se centra en el personaje de Duchotel, que adopta el nombre de Zizi en sus escapadas, con el fin de no ser reconocido. Jack y Algernon recurren igualmente a la adopción de un nombre ficticio que les permita huir de sus identidades previas, coincidiendo en el nombre de Ernest, creado por Jack para permitirse las escapadas londinenses. Como hacía Duchotel por medio de su amigo Cassagne, Jack crea la existencia de un díscolo hermano imaginario llamado Ernest, constantemente en apuros, para desplazarse de incognito y huir de la monótona vida del campo:*

Jack: My dear Algy, I don’t know wether you will be able to understand my real motives. You are hardly serious enough. When one is placed in the position of guardian, one has to adopt a very high moral tone on all subjects. It’s one duty to do so. And as a high moral tone can hardly be said to conduce very much to either one’s health or happiness, in order to get up to town I have always pretended to have a younger

¹¹¹ Maria Myszkorowska. “Mari et amant, ou le dédoublement du personnage masculin dans quelques pièces de Georges Feydeau”. *Doubles et dédoublements en littérature*. Gabriel Perouse (ed.) Publications de l’Université de Saint-Etienne. 1995. P. 144.

brother of the name of Ernest, who lives in the Albany, and gets into the most dreadful scrapes. That, my dear Algy, is the whole truth pure and simple.¹¹²

En un caso de simetría cruzada, Algernon se reconoce en los subterfugios de su amigo, pues él también ha creado un personaje inexistente con el fin de librarse a sus desvanecimientos por el campo:

Algernon: You have invented a very useful younger brother called Ernest, in order that you may be able to come up to town as often as you like. I have invented an invaluable permanent invalid called Bunbury, in order that I may be able to go down into the country whenever I choose. Bunbury is perfectly invaluable. If it wasn't for Bunbury's extraordinary bad health for instance, I wouldn't be able to dine with you at Willis's tonight, for I have been really engaged to Aunt Augusta for more than a week.¹¹³

Tanto Jack como Ernest necesitan de otros sujetos ilusorios para poder ser ellos mismos, igual que Duchotel necesitaba de su amigo Cassagne –al que no había visto por lo menos desde hacía seis meses-, para poder inventar sus escapadas con su amante. El nombre es necesario en todos los casos porque crea definitivamente la identidad del personaje de ficción, dándole forma y vida propia. La metamorfosis del nombre y el proceso de selección del mismo es también interesante. Todos los personajes coinciden en aplicar semas connotativos al nombre escogido para representarles en un contexto diferente. Ernest representa la sofisticación y elevada alcurnia que el monosilábico “Jack” carecía, pues tales eran los requisitos que Lady Bracknell impondría como condición a su matrimonio con su hija Gwendolen, y que ésta necesitaba para la elaboración de un personaje igual de complejo que su ilusión mental. Además, Zizi y Bunbury comparten muchas más peculiaridades. Ambos nombres poseen una ortografía y una fonética redundante que oscila entre connotaciones lúdico-circenses, humorísticas, y rezumantes de simpatía infantil, anticipatoria de los Didi y Gogo becketianos de *Waiting for Godot*. La fonología justifica nuestra interpretación. La

¹¹² Acto I. P. 551.

¹¹³ Acto I. P. 552.

repetición del fonema oclusivo /b/ en el caso inglés de Bunbury, y de la fricativa interdental sorda /z/ en el de Zizi –éste último impregnado además del libidinoso sigilo de quien, como las serpientes del famoso poema de Víctor Hugo, se infiltra silenciosa y clandestinamente en lugares prohibidos, real y metafóricamente-, aportan comicidad a los mismos, restando el aura de respetabilidad social ostentado por sus portadores públicamente. Esta reiteración consonántica, casi rítmica, se aplica también a la realización vocálica, duplicando la velar cerrada /u/ y la palatal anterior cerrada /i/, provocando una sinfonía de sonidos agudos y estridentes, que contrasta antagónicamente con la pretendida seriedad de sus nombres en sociedad. Como vemos, la construcción silábica, consonántica y vocálica de ambos nombres responde nuevamente a una estructura doble, a un juego de espejos que corresponde los propios hábitos de vida de los personajes. Y si el caso de Zizi rezuma sigilo y lujuria cómica, el de Bunbury connota una simpatía rimbombante, carente de toda maldad, que concuerda con la filosofía de vida de Algy. Pues mientras que Jack se esfuerza en no regocijarse de sus actos, avergonzado del doble que ha creado, Algy hace de su vida un juego en el que los diferentes nombres le permiten vivir, como afirmaba Wilde, numerosas posibilidades y existencias. Prueba de ello es que en el caso de Algy, su nombre ficticio posee además las características y potencialidades de un verbo, y como tal es utilizado por su portador (“I have Bunbured all over Shropshire on two separate occasions¹¹⁴). La traslación de categoría gramatical no es casual. Si el nombre, la nominalización, remite a la creación de la realidad, el verbo rige el principio de acción, y por lo tanto de vida. A él se suman además los semas de cotidianidad y de reiteración de un mismo acto. Por otro lado, el sentido lúdico del nombre concuerda también con su ortografía y su realización fonológica: la acumulación de oclusivas y velares se aproximan a creaciones infantiles, muy cercanas a lo circense, paralelas al uso que los personajes hacen de él. Las escapadas resultan un juego, una diversión, un puro entretenimiento terapéutico de sus vidas monótonamente conyugales. Este sentido de lo circense y de lo absurdo sirve igualmente de prelude cómico a la situación que se desencadenará más tarde por el uso de tales nombres dentro de un marco de respetabilidad social. Con ello

¹¹⁴ Acto I. P. 551.

se disparará el caos frenético, pues ambos nombres, más propios de un cuento fantástico, desgajados de la realidad, deberán adecuarse como sus portadores a la realidad y “corrección social” del mundo real, el mundo de los adultos. Así, pues, en tanto que juegos, deberán respetar ciertas reglas, entre las principales no inmiscuirse en el mundo de los mayores, o ser descubiertos por el mundo de los mayores en el que la imitación, o la copia, como en el platonismo, suponen una degradación del ser. Wilde no concibe los nombres como tal degradación. Muy 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 ilusiones¹¹⁵. En este sentido observamos una profunda disociación entre Jack y Algy, en la que Duchotel sirve de puente. La diferencia entre ambos reside en la sunción del doble como subterfugio vital. Mientras que Algernon rechaza la posibilidad de renunciar al doble, entendiéndolo moralmente necesario, Jack, por el contrario, considera obligatorio su renuncia a él, dándole muerte ficticia. Duchotel, por su parte, sigue una línea intermedia entre ambos, tendente hacia la resolución de Jack por

¹¹⁵ Es éste uno de los principios del doble, el de representar más lo real que la realidad misma. Numerosos ejemplos extraídos de la literatura confirman nuestra interpretación. Las palabras finales del relato de Poe, *William Wilson*, describiendo la muerte del personaje protagonista, ilustran esta interacción entre el doble y el uno, su reconciliación, y la primacía del primero sobre el segundo: “Hubiera podido creer que era yo mismo el que hablaba cuando dijo: “Has vencido, y me entrego. Pero también tú estás muerto desde ahora...., muerto para todo el mundo, para el cielo y para la esperanza. ¡En mí existías...y al matarme, ve en esta imagen que es la tuya, cómo te has asesinado a ti mismo”. Citado por José Miguel G. Cortés. *Orden y Caos. Un Estudio Cultural sobre lo Monstruoso en el Arte*. Barcelona Anagrama. 1907. P. 101. El autor cita además otros ejemplos en los que el doble posee una existencia más real que el individuo que lo crea, extraídos de *Le Horla* de Maupassant, *El Doble*, de Dostoievski, y *The Picture of Dorian Gray*, de Wilde. Todos ellos coinciden en prestar al doble la verdad que en ellos carece de sentido, concediéndoles el privilegio de ser más reales que el propio “yo”. Clément Rosset, en su magnífico ensayo sobre el doble y la ilusión, resume así la esencia del desdoblamiento refiriéndose a los títulos anteriores: “En la pareja maléfica que une el yo con otro fantasmal, lo real no está del lado del yo, sino del lado del fantasma: el otro no me dobla, soy yo el doble del otro. Para él lo real, para mí la sombra. “Yo” es “otro”; la “verdadera vida” está “ausente”. Asimismo, en Maupassant, Lui o Le Horla no son sombras del escritor, sino el escritor real y auténtico, al que Maupassant no hace sino remedar de manera lamentable: no es El quien me imita, soy Yo quien le imita a El. Lo real –en esta clase de dificultades– está siempre del lado del otro. Y el peor error, para quién está obsesionado por aquel que él toma por su doble pero que en realidad es el original que se dobla a sí mismo, será tratar de matar a su “doble”. Matándolo, se matará a sí mismo, o más bien a aquel que intentaba desesperadamente ser”. Clément Rosset. *Lo Real y su Doble. Ensayo sobre la Ilusión*. Barcelona. Tusquets. 1993. Pp. 82-83.

considerar igualmente imprescindible dar muerte imaginaria a Cassagne¹¹⁶, para reunirse así definitivamente consigo mismo, hasta entonces escindido en el personaje de Zizi. Este detalle reúne aún más las dos piezas, por cuanto ambos autores recurren a una situación idéntica basada en la muerte de un personaje de ficción que en realidad remite a ellos mismos y sus precedentes literarios. En *Monsieur Chasse!*, el contexto de la caza permite la reunión de dos posibilidades interpretativas del verbo *tuer*, la primera en su sentido literal y la segunda en su sentido figurado –*stupéfier*, dejar estupefacto. Nada más volver Duchotel de la partida de caza narra los trofeos obtenidos, anunciando su éxito al haber conseguido un *doublet*, refiriéndose a las piezas de caza, pero que evidencia para su mujer tanto el desdoblamiento del personaje masculino –Duchotel es también Zizi- como femenino –pues está unido tanto a Madame Cassagne como Léontine. El doble comienza a vislumbrar su enfrentamiento con la realidad:

Duchotel: Et puis, tu sais, je me suis distingué ; j'ai été étonnant ! J'ai fait un certain doublé...

Léontine (s'inclinant en manière de félicitation) : Un doublé ! Ah !

Duchotel : Oh ! figure-toi, un chevreuil à gauche qui filait comme ça et qui, en passant, fait lever un coq de bruyère...pan, pan, v'lan !...Ah ! J'ai tué Cassagne !

Léontine (appuyant) : Tu as tué Cassagne ?

Duchotel : Hein ! ...Oui...enfin, je l'ai stupéfié !

Léontine : Ah ! Bon !...Et le gibier? Est-ce que tu l'as tué aussi ?

Duchotel (un peu décontenancé) : Mais, naturellement !...les deux, ma chère !... c'est bien pour ça que Cassagne...

Léontine : ...a été tué !

Duchotel : A été..Hein?...oui...oh ! mais il faut que je te montre tout ce que j'ai apporté !¹¹⁷

La ambigüedad del verbo permite diversas percepciones involuntarias de una misma situación, entre ellas la muerte real de Cassagne, que implicaría la desaparición de la excusa para la infidelidad, y la vuelta a la normalidad conyugal. El hecho de dar muerte

¹¹⁶ La alusión a la muerte de Cassagne en realidad remite a una expresión idiomática coloquial, en la que “tuer” significa “dejar boquiabierto, asombrar” a alguien. La escena, sin embargo, permite la doble interpretación con sus consecuencias cómicas.

¹¹⁷ Acto III, escena 3. Pp. 949-950.

al personaje cómplice con el fin de anular al doble es muy similar a la muerte que Jack pretende dar a su imaginario hermano londinense. Durante su conversación con Algernon, se produce una escena similar a la descrita por Feydeau:

Algernon: What about your brother? What about the proligate Ernest?

Jack: Oh, before the end of the week I shall have got rid of him. I'll say he died in Paris of apoplexy. Lots of people die of apoplexy, quite suddenly, don't they?

Algernon: Yes but it's hereditary, my dear fellow. It's a sort of thing that runs in families. You had much better say a severe chill.

Jack: You are sure a severe chill isn't hereditary, or anything of that kind?

Algernon: Of course it isn't!

Jack: Very well, teh. My poor borther Ernest is carried off suddenly, in Paris, by a severe chill. That gets rid of him.¹¹⁸

La comicidad de la escena resultará de la aparición por sorpresa del hermano ficticio de Jack –encarnado en Algernon- exactamente en el momento en que éste, vestido de luto, anuncia su reciente fallecimiento. Vemos bien que en ambos casos la muerte del personaje de ficción es necesario para la reconciliación del personaje con la normalidad y su unicidad. La conclusión de las dos obras es igualmente similar. El final de *Monsieur Chasse!* plantea las dos posturas reflejadas en *The Importance of Being Earnest* a través de sus dos personajes masculinos, pues si bien Duchotel admite su renuncia al doble anterior, siguiendo con ello la evolución de Jack, el resto de los personajes -Gontran, Moricet y Léontine- callan cómplicemente su pasado, cerrando la obra con un final interpretativamente libre y cuestionable, similar al silencio de Algernon, que tampoco confirma o deniega su renuncia a Bunbury.

10.3.3.6. Los objetos escénicos.

¹¹⁸ Acto I. P. 561.

En su estudio sobre el teatro de Eugène Labiche, Julio Leal¹¹⁹ distinguía dos morfologías objetales a partir de su repercusión en el desarrollo de los acontecimientos dramáticos, estableciendo una separación funcional entre el objeto “accesorio” cuya misión es “puramente decorativa, estética y pasiva” y el objeto “que resulta imprescindible en estas comedias, pues se reviste de sentido propio, de un contenido esencial que completa y define a unos determinados personajes o que incluso forma parte esencial de la acción cuando no la desencadena”. Dada su presencia y función dentro de la evolución de la obra, así como su interacción con los personajes, se establece una relación indisoluble entre el objeto y el individuo ya que este último “se define por el objeto, o adquiere su entidad completa gracias a él”. Dentro de esta última categoría se incluye el archiconocido “chapeau de paille d’Italie” de Labiche que da además título a la obra de mismo nombre. Esta relación de interdependencia entre el objeto y el personaje que altera la esencia dramática de cada uno de ellos hasta el punto de invertirla, es percibida de igual manera en Feydeau que, como Labiche, recoge la utilización característica tradicional de ciertos objetos escénicos como motores de la trama iniciada por Scribe y continuada por Sardou. Feydeau lleva hasta sus últimas consecuencias la repercusión de los objetos cotidianos en la aventura vital de los personajes, hasta el punto de que todo objeto puesto en escena se presenta como una realidad contra la que el personaje deberá enfrentarse para poder sobrevivir, pues éste ha adquirido progresivamente la categoría de personaje autónomo ajeno a la voluntad del hombre. En *Monsieur Chasse!* distinguimos dos objetos-personaje que formarían parte de esta categoría: la carta y el pantalón. El rol de la carta ha sido estudiado en capítulos anteriores por lo que no nos detendremos una vez más en su significado. Tan sólo añadiremos que, como el pantalón, la carta posee la cualidad de convertirse en un objeto condenatorio del individuo –esto es, susceptible de provocar infortunios en función del uso que se le dé, encarnando la resistencia física a la ilusión y el engaño creados por la voluntad humana- o salvador de éste –al ser la palabra escrita malinterpretada por el lector. El pantalón recoge esta misma función binaria a partir de la identificación que

¹¹⁹ Julio Leal. *Aproximación al teatro de Eugène Labiche : Actualidad del Fenómeno a Través de la Escenificación Contemporánea*. Pp. 366-367.

ejerce entre dos personajes a los que convierte en dobles. Ya en el primer acto de la pieza se prepara al público para la situación que se desencadenará más adelante. Duchotel ha pedido que le sea confeccionado un pantalón idéntico al de su sobrino. El paralelismo entre los personajes, iniciado por el pantalón, se refuerza al conocer el público que su sobrino tiene intención de pedir prestada una suma de dinero a su tío con el fin de poder sufragar los gastos que le supone su amante, Madame Urbaine de Voitures. El pantalón identifica las actitudes, pues ambos mantienen una relación secreta con una mujer casada, y favorece el paralelismo gestual: tanto Duchotel como Gontran recuerdan que han de enviar un telegrama para anunciar su llegada esa misma tarde a sus amantes. Más adelante el paralelismo se acentúa. Gontran, en la escena anterior, había avanzado una pista de la actitud que tomaría en caso de ser descubierto por el marido de su amante, según se lo había indicado ella misma: “si jamais mon singe survient, fourre-toi dans le placard”¹²⁰. Duchotel, al inicio del siguiente acto, está visitando en compañía de la portera la habitación en la que se instalará la pareja formada por Moricet y su mujer, cuando repentinamente la pareja anuncia su llegada. Para no ser descubierto en una habitación ajena, la portera le obliga a esconderse en un armario de la habitación hasta que consiga deshacerse de ellos durante unos instantes. Duchotel es el primero de los dos hombres en cumplir con las instrucciones dadas por Madame de Voitures en caso de hallarse en una situación comprometida. Más tarde, en el mismo acto, será Gontran quien deba cumplirlas al pie de la letra, tras infiltrarse por error en la habitación de Moricet, introducirse en su cama, y besarle creyendo que se trataba de su amante. La alarma dada por el médico le obliga a huir precipitadamente y esconderse en el mismo *cabinet-placard* en el que unas escenas antes se había introducido Duchotel. En el tercer acto, el pantalón forzará una última identificación entre los dos personajes. Cassagne ha ido a casa de Duchotel para anunciarle que sus pesquisas han sido un éxito, pues su mujer ha sido sorprendida en flagrante delito de adulterio. Tanto es así que él mismo ha acordado una cita en casa del propio Duchotel con el comisario Bridois que les detallará el estado del caso públicamente. Duchotel, Léontine y Moricet temen ser descubiertos pues el policía fue testigo de su presencia en

¹²⁰ Acto I, escena 9. P. 880.

el mismo bloque de apartamentos y todos ellos ocultaron su verdadera identidad con nombres falsos. Una vez el comisario Bridois en escena, concluye que el hombre con quien Madame Cassagne pasó la noche olvidó sus pantalones en la habitación, y éstos sirven de prueba inculpatoria de aquél a quien pertenezcan. En ese mismo instante entra en escena Gontran que, tras reconocer el objeto mostrado por la policía e ignorando la razón por la que Bridois está en la casa, exclama “tiens! Mon pantalon!”¹²¹, inculpándose él mismo como co-autor del delito de adulterio realizado por una mujer que desconoce –Madame Cassagne, la amante de Duchotel- y exculpando con su declaración a éste último. El interrogatorio policial al que es sometido desconociendo el motivo del mismo corrobora la identidad entre Duchotel y Gontran a efectos policiales:

Bridois: Vous reconnaissez que ce pantalon est le vôtre ?

Gontran : Plus que jamais !

Bridois : Vous reconnaissez alors que vous étiez cette nuit, 40, rue d’Athènes ?

Gontran : Ah ! Tiens, comment le savez-vous ?

Duchotel (passant vivement entre le commissaire et Gontran) : Il le reconnaît, messieurs, vous voyez, il le reconnaît !

Tous (stupéfaits) : Oh !

Gontran (bon enfant) : Mais oui ! pourquoi pas ?

Duchotel : Là, c’est clair ! (*bas à Gontran, tout en lui serrant la main derrière le dos*).
Brave garçon, va !

Bridois (tirant son carnet, à Gontran) : Vous vous appelez ?

Gontran : Monsieur ?

Bridois : Votre nom ?

Gontran (à part) : Sont-ils drôles ! (*haut*) Gontran Morillon, pourquoi ?

Cassagne : Et peut-on de mander ce que vous alliez faire, 40, rue d’Athènes

Gontran (qui s’est retourné du côté de Cassagne à sa voix) : Tiens ! parbleu ! j’allais chez ma petite femme !

Tous (scandalisés) : Oh !

Cassagne : « votre petite femme ! », vous n’avez pas l’air de douter que c’est aussi la mienne !

Gontran (estomaqué) : La vôtre? (*avec explosion*) Ah!...c’est le singe !

Tous y compris Cassagne : Le singe ?

¹²¹ Acto III, escena, 13. P. 976.

Gontran : Le singe pour qui je me cachais dans le placard !¹²²

La identificación de Gontran con Duchotel fuerza la posterior identificación para el primero, de Cassagne con el protector de Mademoiselle de Voitures. La unión de los dos personajes en uno solo culmina en los momentos previos a la caída definitiva del telón. Duchotel, a quien su mujer había acusado de adulterio, aprovecha la inculpación de Gontran para justificar su inocencia. Léontine, sabedora de su traición, da una vuelta de tuerca más a la situación inventando ella a su vez una mentira propia. Tras escuchar a su marido inculpando a Gontran en lo ocurrido la noche anterior, afirma haber sido siempre sabedora de la relación de éste con Madame Cassagne, añadiendo que el dinero que pedía prestado a su tío iba destinado a ella. Para suscitar aún más la ira de su marido, afirma que Gontran le había confesado que compartía su amante con un “viejo”. Duchotel, ofendido al reconocerse en ese “viejo” inventado por Léontine para desenmascararle, muestra su indignación y en su gesto, admite su culpa y pide perdón a su esposa. El efecto salvador del pantalón pierde su eficacia y ha de asumir lo ocurrido la noche anterior. Así lo hace e incluso le muestra la factura de la tienda de comestibles donde compró las supuestas “piezas de caza” con las que pretendía engañar a su mujer. Sin embargo, la factura que muestra no es tal, sino la carta de amor escrita por Léontine a Moricet. La interpretación de la misma realizada por Duchotel, absolutamente opuesta al significado original, exculpa a la mujer que, aliviada y presionada por Gontran que sabe de su presencia la noche anterior en el número 40 de la rue d’Athènes, acepta reconciliarse con su marido.

La utilización realizada por Wilde de los recursos objetales, ya lo hemos visto en capítulos anteriores, se deriva de la tradición melodramática francesa. En todas sus obras los personajes aparecen sometidos a la evolución espacial caprichosa de un objeto que los define hasta el punto de objetivarse a favor de la subjetivización del objeto en cuestión. Las cartas, abanicos y brazaletes de piezas anteriores representaban las contrapartidas británicas de los sombreros de Labiche, los *billets-doux* de Sardou, o los

¹²² Acto III, escena 13. Pp. 976-977.

bracelets de Scribe. En *The Importance of Being Earnest*, Wilde prolonga la utilización de los objetos como motores de la trama dramática ironizando sobre su uso teatral, resaltando paródicamente la excesiva dependencia de sus obras precedentes y otros géneros en ellos. Si exceptuamos los componentes gastronómicos ya estudiados en páginas previas, Wilde pone en escena dos objetos capitales en el desarrollo de la trama: la pitillera y el bolso de mano. Los dos objetos están revestidos paralelamente de la misma función, pues en ambos casos sirven de delatores del individuo al que pertenecen, ya sea benéfica o maléficamente, Los dos entran en escena en el primer y tercer acto de manera simétrica, en los momentos de exposición del engaño y de revelación de la mentira como verdad. La pitillera permite desenmascarar la doble vida de Jack.

10.3.3.7. La ilusión oracular.

El título de este subapartado hace referencia al concepto de *ilusión oracular* establecido por Clément Rosset en uno de sus principales ensayos¹²³, mediante el cual trata de explicar los fenómenos literarios de desdoblamiento entre la ilusión del conocimiento como prevención frente a la realización del imperativo oracular. Dicha ilusión consistiría por lo tanto en la pretensión humana de atajar el cumplimiento del acontecimiento previsto, como si el conocimiento previo de éste pudiera convertirse en garantía de su sustitución por otro nacido y modelado por la voluntad propia del sujeto, cuando finalmente acabaría imponiéndose la necesidad de lo predicho en un principio. La noción de ilusión aparece aquí unida a la de engaño, siendo éste producto único del humano : el oráculo no engaña, pues se produce tal y como había sido formulado. Es el hombre quien se engaña al creerse capaz de evitar lo real, esto es, lo que deberá ser, mediante la creación de un doble que lo suplante y más tarde se desvanezca. Éste sentimiento es lo que Rosset describe como la “sensación de sentirse engañado” o de

¹²³ C. Rosset. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Barcelona. Tusquets. 1993.

sentirse “jugado” (*joué*) por el destino, y es observable en la totalidad de la obra de los dos autores escogidos como ilustración de esta tesis, y que no son sino el reflejo de toda una época en la que como señala Michel Foucault, “la similitud no es ya la forma del saber, sino más bien, de error, el peligro al que uno se expone cuando no se examina el lugar mal iluminado de las ilusiones”¹²⁴. Creemos que este tipo de “ilusión” está igualmente presente en la obra de Feydeau, expresando un nuevo y diferente matiz con respecto al entendimiento tradicional del doble. Pues se trata del doble de uno mismo que el destino dramático impone en la vida de los personajes. Ciñéndonos a la pieza que nos ocupa, en *Monsieur Chasse!* observamos la presencia recurrente de observaciones por parte de los personajes que, si bien no representan un desafío contra los designios del destino, sí expresan un sentimiento de superioridad y de maestría del mismo, que más tarde se tornarán en su contra. El oráculo se confirmaba, lo habíamos visto ya, en las peligrosas predicciones de Moricet que simulaba estar unido sentimentalmente a Madame Cassagne con el fin de deshacerse de Duchotel y más tarde era acusado por la policía de ser su amante. Más concretamente, estas observaciones se centran en el personaje de Duchotel, que sirve de eje a todos los *plots* y *subplots* que invaden la obra. Duchotel se permite en la gran mayoría de sus conversaciones bromear y frivolar a propósito de las traiciones que otras mujeres llevan a cabo hacia sus maridos, desprendiéndose de sus temerarias observaciones un sentimiento de indiferencia, cuando no de desafío, frente a su propio destino. Un ejemplo: en la escena segunda del primer acto, Léontine, Moricet y Duchotel discuten sobre las razones que han llevado a Cassagne, amigo de Duchotel, a evitar salir de su residencia en el campo. Léontine y Moricet afirman que el motivo de su encierro reside en la traición de su mujer, pues en la distancia, “il y cherche l’oubli de ses malheurs conjugaux”¹²⁵. Duchotel, ante la afirmación de infidelidad de Madame Cassagne proferida por su mujer y de Moricet, simula gran indignación –pues el amante de ésta es él mismo–, exigiendo el derecho a la duda, pues la sola opinión del marido, que es precisamente el último en enterarse de los actos de su esposa, no es óbice para inculpar a la mujer en una traición conyugal:

¹²⁴ M.Foucault. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid. Siglo XXI.

¹²⁵ Acto I, escena 2. P. 863.

Duchotel (revenant à la charge) : Et puis je trouve bon, toi, tu dis « Elle avait un amant ».

Qu'est ce que tu en sais ?

Léontine : Oui ?

Duchotel (s'emballant) : Parce que le mari l'affirme?...Mais qu'est-ce qu'il en sait, le mari?...D'ailleurs, les maris sont toujours les derniers à voir clair dans ces choses-là !...Des présomptions, oui, mais des preuves... Va !....¹²⁶

Duchotel, viéndose comprometido por la situación, desmiente la acusación del marido como prueba acusatoria de la mujer, pues según él el marido vive inmerso en la ignorancia de los verdaderos sentimientos de su mujer. El oráculo entra en funcionamiento desde el momento mismo en que profiere estas palabras, adquiriendo su sentido en el público, que conoce perfectamente la trama iniciada en las escenas previas entre Moricet y Léontine, por lo que Duchotel se convierte en el doble del marido que denuncia. Ignorante de la relación entre Moricet y su mujer, Duchotel se convierte en Cassagne, y por inducción, reproduce la situación de todos aquellos maridos de la que cree estar a salvo. Otro ejemplo del cumplimiento del oráculo a través de las palabras de Duchotel lo encontramos en el segundo acto. Duchotel, acompañado por Madame Latour, la portera del bloque de apartamentos en el que piensa reunirse con su amante, está visitando el apartamento contiguo al suyo. Madame Latour le describe la identidad de los ocupantes del apartamento: se trata de un médico y de una mujer casada. Duchotel bromea sobre la naturaleza de la relación, ajeno a la realidad de la situación:

Duchotel: Parfait! Eau, gaz et gens mariés à tous les étages. Alors ici, les nouveaux locataires, ils sont mariés ?

Madame Latour : Lui, non, mais elle certainement, si j'en juge par le mystère et les égards dont il l'entoure.

Duchotel : Ah ! le sacripant!...et qu'est-ce qu'il est, lui ?

Madame Latour : Médecin.

¹²⁶ Acto I, escena 2. Pp. 863-864.

Capítulo 10

Duchotel : Ah ! C'est un médecin qui se paie une femme mariée !...voyez-vous ça !...Et dire que, pendant ce temps-là, le mari dort sur les deux oreilles. Quelle moule !
.....¹²⁷

Repentinamente entra en escena la pareja que reside en el apartamento. La portera, temiendo pecar de indiscreción, obliga a Duchotel a esconderse en un armario de la habitación hasta que consiga deshacerse de la pareja. Tras esto, Duchotel sale de su escondite, risueño ante la situación de la que es espectador:

Duchotel: Ils sont là ?

Madame Latour : Qui ?

Duchotel : Lui !...et la dame adultère ?

Madame Latour (moitié riant, moitié grondeur) : Eh bien ! après ? Oui, ils sont là.

Duchotel : Ah ! ils sont là ! (Riant) Ah ! ah ! ah! Ils sont là!

Madame Latour : Pourquoi riez vous ?

Duchotel : Pour rien !...Vous me dites : « ils sont là... » alors, quand je pense que tout à l'heure. Tra de ri dera ! Eh bien... ça me fait rire
(Il rit)

Madame Latour : Oui ? Eh bien, il n'y a pas de quoi...Pauvre petite femme!...je parle que c'est son premier coup de canif.

Duchotel : Vrai ? (Avec un geste de grand seigneur). Un de plus sur terre, comtesse !...saluons ! (il se découvre avec la même pompe, puis après s'être recoiffé, envoyant de loin des baisers à la porte de diorite, deuxième plan). Et vous, Faust et Marguerite, que Cupidon vous protège !... Moi, je suis Méphisto. (Rire diabolique). Ah !, ah!, ah! Je cours chez dame Cassagne.
(Il sort à gauche en courant)

Madame Latour (derrière lui) : C'est ça, la porte en face.

Duchotel (à moitié sorti). Oui, sur le même palier ! je connais, merci et au revoir !¹²⁸

La complejidad de la escena se articula en varios niveles. En primer lugar, la pareja cuya identidad desconoce Duchotel tiene por fin realizar una misma traición conyugal a la suya propia. Además, dicha pareja tiende, como aquella compuesta por Duchotel y

¹²⁷ Acto II, escena I. P. 896.

¹²⁸ Acto II, escena III. P. 900.

Madame Cassagne, al ocultismo de su identidad y de su situación pues en ambos casos está en juego el matrimonio de alguno de sus componentes. En tercer lugar, tanto la pareja compuesta por Léontine y Moricet como aquella formada por Madame Cassagne y Duchotel desconoce la identidad de sus vecinos, con quienes en la vida “normal” – esto es, adaptada a la “norma” de la corrección social- mantienen una relación íntima. En último lugar, Duchotel está identificándose, por medio de sus palabras, con Moricet, o mejor dicho, con el “tipo de marido que cree que Moricet es”, que al fin y al cabo, es él mismo. Así pues, Duchotel se está describiendo a sí mismo, y por ende, reunificando el doble con el uno. De este modo, todo lo dicho en relación a ese pretendido marido ignorante de la traición de su esposa, se vuelve contra él. La risa, Fausto y la pomposa reverencia se dirigen hacia el propio marido. El marido imaginario aniquila al doble reuniéndose con la unidad del personaje. La ironía dramática resulta siempre en el público que es en todo momento sabedor de la situación desconocida por el personaje, y de la confrontación entre su engaño y lo real, emana la comicidad. En *The Importance of Being Earnest*, la ilusión oracular es similar aunque ejerce una influencia benéfica sobre el desarrollo de la trama. Como veremos más adelante, Wilde retoma del melodrama el reconocimiento final de los personajes, que les otorga una identidad olvidada. Esto sucede en el caso de Jack que, tras haber fingido durante toda la obra su identidad bajo el nombre de Ernest, deviene finalmente ese doble de sí mismo que antes únicamente mostraba en sus desplazamientos a la ciudad. De manera idéntica, las dos mujeres acaban finalmente contrayendo matrimonio con sus dos amantes, siendo éstos el resultado de imaginación. El oráculo humano se cumple, convirtiendo lo real en los deseos de los personajes, imprimiendo a la trama el carácter propio de la fábula.

10.3.3.8. La carpintería teatral del doble y de la simetría.

La carpintería teatral del doble y de las estructuras simétricas en Feydeau se articulan no sólo en torno a las distintas tramas que rigen la existencia dramática de los

personajes, tal y como hemos visto hasta ahora, sino que también afecta a la mecánica interna de los mismos. El análisis comparado de los actos, de los gestos y de los parlamentos de los personajes revela una construcción simétrica, paralela o doble que integra la obra en una estructura cerrada y acabada. En este sentido, Henri Gidel afirma que “si l’on examine de près la structure de ces dialogues, on y décèle tout un réseau complexe de parallélismes, de symétries, de correspondances dont le public ne discerne pas la présence pendant le spectacle, mais qui n’en agit pas moins sur son esprit par sa secrète harmonie.”¹²⁹ Feydeau consigue así establecer un marco organizado en el que insertar diferentes situaciones y personajes, basándose en la recurrencia de los mismos y de sus acciones, de modo que el espectador conozca y anticipe el desarrollo de los acontecimientos sin que la verosimilitud sea cuestionada. El dramaturgo juega con la sorpresa de las peripecias que no se perciben como inverosímiles debido a que éstas han sido preludiadas por numerosas situaciones anteriores. En este sentido, una de las características esenciales del *vaudeville* de Feydeau reside en el hecho que el autor no duda en exponer públicamente en sus obras la mecánica teatral que les sirve de motor cómico. El engranaje no está oculto¹³⁰ y se acciona de manera inesperada, pues el espectador, dada la referencia simétrica que gobierna la estructura de las obras, es capaz de anticipar en gran medida la evolución de los personajes. La sorpresa reside más en el modo de concluir la obra, la forma de ensamblar las piezas del rompecabezas, que en el rompecabezas en sí. Citaremos los ejemplos más relevantes de esta carpintería teatral, basada en la simetría y en la construcción mecánica de situaciones. En primer lugar, la simetría entre los actos. *Monsieur Chasse!* se compone de tres actos diferentes, que corresponden a dos tipos de espacio, sirviendo el acto central de eje. Así, el primer y el tercer acto corresponden a la casa del matrimonio formado por Duchotel y Léontine. Este espacio doméstico se rige por la norma social, por lo que los personajes optan por la mentira absoluta o por la aceptación de la realidad. El primer acto ilustra la creación y

¹²⁹ Henri Gidel. *Le Théâtre de Georges Feydeau*. Paris. Klincksieck. 1979. P. 330.

¹³⁰ De hecho el autor mismo lo había revelado en más de una ocasión, subrayando la precisión compositiva que regía sus obras: “en arrangeant les folies qui déchaîneront l’hilarité du public, je n’en suis pas égayé; je garde le sérieux, le sang froid du chimiste qui dose un médicament. J’introduis dans ma pilule un gramme d’imbroglio, un gramme de libertinage, un gramme d’observation. Je mélange, du mieux qu’il m’est possible, ces éléments. Et je prévois presque à coup sûr l’effet qu’ils produiront”. In Adolphe Brisson, *Portraits Intimes*. Paris. Armand Colin. 1901. Vol. V. P. 16.

exposición del engaño, y la ignorancia de éste por parte de los personajes engañados, mientras que el último representa su exorcismo o la inmersión –parcial- de la realidad en la ilusión. El acto intermedio es fronterizo entre la mentira y la verdad, y es el espacio en el que ambas se reúnen propiciando los conflictos entre los personajes. Este acto, que sirve de eje o de transición simétrica a aquellos dos que lo encuadran, se caracteriza por ser el reino de lo posible. En él se reúnen todos aquellos personajes y situaciones que en exposición se nos había anunciado como antagonistas. Es una tierra de sueños donde se disloca el gobierno humano dejando paso al reino de la fatalidad y de la coincidencia. En *Monsieur Chasse!* Este acto corresponde a la escena en la que los personajes se reúnen, sin saberlo, en el bloque de apartamentos, donde se dan cita toda una serie de casualidades fatales que son eludidas mediante estrategias de ocultamiento frenéticas y subterfugios cercanos al absurdo. Los personajes hablan y se mueven deprisa, ante situaciones inesperadas que les desbordan. El tercer y último acto, sito ya en el hogar conyugal, es más calmado, aunque no menos tenso, pues en él habrá de darse solución a la trama de enredo.

Wilde respeta en *The Importance of Being Earnest* una división entre los actos idéntica en número y significado a *Monsieur Chasse!*. Como en la pieza francesa, tres son los actos que componen la trama, dividida en el esquema clásico de exposición, enredo y desenlace. Así, el primer acto expone los actantes de la obra y la problemática esencial del doble que los asemeja, anticipando el imbroglia del segundo acto. Jack y Algernon confiesan llevar existencias desdobladas en identidades diferentes resumidas en el desplazamiento geográfico y en la metamorfosis nominal, que les permiten escapar de la monotonía de los espacios cotidianos. Este primer acto presenta igualmente a sus dos enamoradas, Gwendolen y Cecily, ya sea con su entrada en escena –en el caso de Gwendolen- o por referencias verbales de las mismas que realizan otros personajes– Cecily. La trama del doble, la presencia de una tercera mujer, Lady Bracknell, de carácter autoritario, y los obstáculos antepuestos al matrimonio de las parejas –pues Algernon, tras haber oído hablar de Cecily, arde en deseos de conocerla-, permiten

anticipar una trama de enredo que, efectivamente, tiene lugar, como en Feydeau, en el segundo acto.

Al igual que en *Monsieur Chasse!*, el segundo acto de *The Importance of Being Earnest* exige un cambio de localización geográfica que permite la metamorfosis del individuo escindido. Este acto no se sitúa ya en Londres, en el elegante apartamento de Algernon, sino en la casa de campo de Jack, ajena a la sofisticación de la capital. Allí reside la joven pupila de Jack, Cecily. Como ocurre en las obras de Feydeau, el nuevo espacio sirve de reunión de todos los personajes que, por su presencia simultánea, entran irremediabilmente en conflicto. Este conflicto se produce en varios terrenos, de modo que todos los personajes acaban enfrentados los unos con los otros, propiciando el efecto cómico de la escena. La coincidencia fatal es la ley que gobierna el acto, favoreciendo el encuentro de todos aquellos personajes que, precisamente, no debían reunirse jamás con el fin de salvaguardar las apariencias anunciadas durante el primer acto. Así, Wilde pone en marcha un juego intermitente de entradas y salidas de los personajes que, sin alcanzar el frenesí de Feydeau, sugiere el mismo sentimiento de infortunio caótico que rige el *vaudeville*. La pesadilla comienza con la llegada a la casa de Algernon. Éste simula ser el hermano londinense de Jack, Ernest, del que su pupila Cecily tanto ha oído hablar, cayendo enamorada. Precisamente en ese momento, Jack entra en escena fingiendo acabar de recibir la noticia del fallecimiento de su hermano Ernest. La incoherencia entre los propósitos desemboca en el conflicto. Los personajes antagonistas se reúnen mecánicamente, conducidos por la casualidad nefasta, tal y como Duchotel coincidía casualmente con su esposa en la habitación contigua mientras compartía cama con otra mujer, y ella con otro hombre. Además, la entrada en escena inesperada y desafortunada desbarajusta el engaño construido por los personajes. La llegada de Algernon es muy similar a las repetidas entradas en escena de Cassagne, desmintiendo sistemáticamente las mentiras de Duchotel. Si el conflicto entre los dos hermanos no bastaba, la dislocación del orden se traslada al terreno femenino. Casualmente, Gwendolen, prometida de Jack, se persona en la casa. Allí conoce a Cecily y rápidamente entablan amistad, hasta confesarse su amor por un mismo hombre,

Ernest. El problema surge al descubrir que “Ernest” reúne dos identidades bajo un mismo nombre, pues Algernon ha simulado ser el hermano imaginario de Jack, papel que éste mismo adopta en sus escapadas a Londres para ver a Gwendolen. La presencia de varias perspectivas subjetivas activa el principio de desdoblamiento. Las mujeres perciben a los hombres según las coordenadas facilitadas por ellos mismos. El problema reside en la diversificación de éstas, que impide su coincidencia. Como veíamos en Feydeau, la identidad única de los personajes se difumina ante banalidades objetales o nominales, que le identifican con otro sujeto. La persona pierde su trascendencia humana para adquirir valor únicamente mediante aquello que le identifique, sea esto un pantalón, una carta, o un nombre. La tragedia culmina con la irrupción de los dos hombres en la habitación: ambos deben revelar sus verdaderas identidades, en ambos casos ficticias, provocando con ello el desamor de sus parejas. Como en Feydeau, el clímax requiere la bajada súbita del telón, y el reinicio de la pieza en un tercer acto cuyos compases iniciales son más sosegados.

El tercer acto de *Monsieur Chasse!* estaba dedicado por entero a la comparecencia de los personajes, despojados de sus mentiras, ante la realidad. En el caso de la obra francesa, la interrupción de la ilusión se realizaba mediante la irrupción del comisario Bridois, epítome de la norma y el deber social. Este personaje tiene por equivalente en la obra inglesa a Lady Bracknell. Como el policía, Lady Bracknell detenta el poder de la norma social, al que todos los personajes deben someterse. Lady Bracknell es la ley, y ante ella han de comparecer las dos parejas con el fin de ser aprobadas en su unión. La presencia de la rigidez moral encarnada en estos dos personajes requiere una peripecia final que doblegue su inflexibles actitudes. En Feydeau, la rueda de la fortuna da un giro de 180 grados con la llegada inesperada de Gontran, al que se acusa de la infidelidad perseguida por el policía. Segundos más tarde, el dramaturgo da una nueva vuelta de tuerca salvaguardando la integridad moral de Léontine al producirse un malentendido en la lectura de una carta. Wilde utiliza el mismo género de peripecias para concluir su obra. En el momento en que todos los indicios auguraban la negativa absoluta al matrimonio de las dos parejas debido al

sospechoso nacimiento de Jack, se produce la anagnórisis melodramática llevada, esta vez, a los límites del absurdo. Un bolso de mano olvidado en una estación de trenes, en el que en lugar de un libro fue depositado un recién nacido, restaura el rancio abolengo de los orígenes de Jack y su parentesco con la familia de Lady Bracknell, permitiendo finalmente el himeneo. Vemos pues cómo Wilde adopta exactamente la estructura arquetípica del *vaudeville* de Feydeau, manteniendo sus constantes aunque suavizando la mecánica del enredo.

Otro ejemplo de simetría teatral, esta vez centrada no ya en la construcción externa de la pieza, sino en los movimientos de los personajes, sería la recurrente entrada en escena de personajes inesperados y conflictivos. Todos los *vaudevilles* de Feydeau, exceptuando las comedias en un acto, fundamentan su trama en la construcción de una ilusión por los personajes. En todas existe el engaño como motor principal. Por lo tanto, el autor recurre siempre a un personaje cuya presencia en escena desbarajuste los planes de los demás. *En Monsieur Chasse!* esa función es desempeñada por Cassagne. Su llegada es siempre molesta para los personajes pues su presencia supone un soplo de realidad a la falsedad milimétricamente construida. El dramaturgo utiliza su entrada en escena de manera mecánica, sirviendo de contrapunto a los propósitos de engaño del resto de caracteres. Cassagne actúa como un resorte sorpresa que se dispara justo en el momento en que menos favorecería al personaje traidor. Un ejemplo: en el primer acto, Duchotel ha construido cuidadosamente durante cierto tiempo una excusa para poder reunirse en secreto con su amante, Madame Cassagne, recurriendo a una ficticia partida de caza con el marido de esta. Evidentemente, éste desconoce el engaño de Duchotel, e inesperadamente, se persona en su casa el día en que Duchotel ha decidido poner en práctica su ficción. Nada más salir de la casa, Babet anuncia la llegada de cierto Monsieur Cassagne. La sorpresa de Léontine evidencia la comicidad de la situación:

Cassagne: Ah!...madame, je suis bien heureux de vous voir ! Comment va Duchotel ?

Léontine (à part) : Ah ! ça ! Qu'est-ce que ça signifie ?

Cassagne : Il n'est pas là ?

Léontine (haut, et dissimulant comme elle peut son trouble) : Non ! non ! Il n'est pas là... Vous auriez peut-être désiré lui parler ?

Cassagne : Ah ! madame, il y a si longtemps que je ne l'ai vu.

(...)

Léontine : ...mais, vous me disiez qu'il y avait longtemps que vous n'aviez pas vu monsieur Duchotel?

Cassagne : Oh ! Il ya belle lurette, au moins six mois !

Léontine : Sic mois !

Cassagne : Vous lui direz que c'est un lâcheur !

Léontine : Cependant, vous aurez dû le rencontrer, il me semble...à quelques chasses, je crois...

Cassagne : A la chasse ! moi ? Mais je ne chasse pas !

Léontine : Vous ne chassez pas ?

Cassagne : Moi ? mais je n'ai jamais chassé de ma vie !¹³¹

Si su presencia ya resulta fastidiosa, cada palabra pronunciada por Cassagne lo es todavía más, pues desbarata las bases del elaborado engaño de Duchotel alertando a su mujer de la traición. En el tercer acto, la entrada en escena de Cassagne tiene su contrapartida. De nuevo vuelve a presentarse en casa de Duchotel para, inconscientemente, desmentir las palabras de éste. Duchotel, reencontrado con su mujer, ha de darle explicaciones a propósito de su supuesta partida de Caza. Léontine le advierte que conoce perfectamente la verdad pues Cassagne se personó en su casa el día de su marcha y le confesó no haber visto a su marido desde hacía meses. Duchotel justifica sus palabras recurriendo a cierta insolación sufrida por Cassagne en el pasado, que le afectó la memoria. Es entonces cuando éste es anunciado, reproduciendo la escena anterior y provocando la caída de Duchotel:

Duchotel (s'efforçant de prendre l'air dégagé) : Moi?...Ah ! bien, par exemple !...c'est parce que Cassagne t'a dit...qu'alors tu crois?... (Avec aplomb) Mais tu ne connais donc pas Cassagne ? C'est son coup de soleil...Tu ne sais donc pas qu'il a attrapé un coup de soleil en Afrique, et depuis, ça lui a enlevé la mémoire?...alors, n'est-ce pas, tu lui demandes s'il va à la chasse...il te dit « non »...parbleu ! il est

¹³¹ Acto I, escena 12. Pp. 887-888.

Capítulo 10

sincère ! il ne se rappelle pas !...Pas chasseur, lui ! Ah ! bien, je voudrais qu'il fût là, tiens ! pour le dire devant moi !...Je voudrais qu'il fût là !

Babet (annonçant du fond) : Monsieur Cassagne !

Duchotel (manquant de s'effondrer) : Lui !

Léontine : Eh ! bien, sois satisfait !

Duchotel (à part) : Oh ! l'animal !

Cassagne (entrant) : Bonjour, madame !...Bonjour, cher ami !

Duchotel (qui est allé vivement à lui, redescendant avec lui de façon à se trouver entre Cassagne et sa femme. Tout en descendant) : Ah ! c'est toi (*Bas et rapidement*)
Chut ! pas un mot !

Cassagne (qui ne comprend pas. À haute voix) : Quoi ?

Duchotel (lui serrant les mains) : Ah ! ce bon Cassagne ! (*bas*) Nous avons chassé ensemble !

Cassagne (haut) : Non !¹³²

Duchotel no consigue hacer entender a Cassagne sus planes, y sus palabras en voz baja contrastan con el elevado tono de éste. Como vemos, las entradas de Cassagne, son siempre desafortunadas y parecen obedecer a un afinado sentido auditivo o a la magia misma, pues nada más pronunciar su nombre, el personaje entra en escena como si estuviera atraído magnéticamente por él. Feydeau utiliza este recurso mágico de manera paralela entre los actos, concediendo así homogeneidad a la estructura interna de la obra, que adquiere propiedades cómicas cíclicas. El último golpe de efecto se produce igualmente en el tercer acto. Duchotel, en la intimidad, ha confesado la verdad a su mujer: nunca existieron tales partidas de caza. Cassagne, por su parte, espera fuera ajeno a la situación, y tras reflexionar, ha comprendido la intención de Duchotel simulando haber estado con él de caza. Es entonces cuando vuelve a entrar en escena, afirmando haber cazado con Duchotel. Una vez más, se produce la dislocación de significados en los discursos:

Cassagne (à Léontine): Ah! Madame ! Je voulais vous dire (*Bas à Duchotel*) Tu vas voir !
(*haut à Léontine*) Je n'avais pas bien saisi votre question, tout à l'heure, à propos

¹³² Acto III, escena 5. P. 953.

de la chasse. Mais je crois bien que nous avons chassé ensemble, Duchotel et moi !
(...)

Duchotel (haut, à Cassagne) : Mais non, voyons !...Tais-toi donc !...Qu'est-ce que tu vas raconter avec ta chasse ?...

Cassagne : Comment, mais !...

Duchotel (avec aplomb) : Mais non, ma femme sait très bien que nous n'avons pas chassé ensemble. Qu'est-ce que tu as besoin de dire des mensonges ?

Cassagne (ahuri) : Oh ! mais voyons, c'est toi qui...

Duchotel : Mais non, mais non ! (*aux autres, se tournant vers eux et les bras croisés*) Est-il menteur, hein ? (*A Cassagne*) Allons, ça suffit, va par là !¹³³

Otro ejemplo de situaciones simétricas entre actos lo encontramos en las narraciones que realizadas por algunos personajes y que, inconscientemente, influyen en el comportamiento de otros. El primer y segundo acto se hacen eco de historias narradas por Moricet y Madame Dubois a Léontine alterando su percepción habitual de la realidad y del comportamiento de su marido. Moricet, para vencer la resistencia de Léontine frente a sus continuos avances, intenta enfrentarla a su marido sugiriendo –y acertando- que éste, en realidad, no va a cazar. Justifica su argumento a partir de sus trofeos de caza: Duchotel consigue tanto liebres como conejos, y Moricet le asegura a la mujer que allí donde hay liebres, no se pueden cazar conejos. Léontine, al oír las explicaciones de Moricet, comienza a percibir indicios de infidelidad en los actos de su marido, y éstos son apaciguados únicamente al explicarle éste que el resultado de su caza es obtenido diversificando los lugares de la misma. En el segundo acto, Léontine es objeto de una narración similar que altera igualmente su juicio sobre la conducta de Duchotel. Léontine, tras saber que su marido no está con Cassagne pues éste se ha personado en la casa cuando supuestamente debía estar con él, ha accedido a traicionar a su esposo con Moricet. Recién llegados al apartamento en el que tendrá lugar la infidelidad, Léontine conoce a la portera que le relata una curiosa vivencia personal. Madame Latour fue otrora una distinguida marquesa casada con un hombre de posición, pero el amor por un domador circense fue su perdición. Un día, el domador la invitó a reunirse con él en un apartamento similar a aquél en el que se encuentran, y allí fue

¹³³ Acto III, escena 9. P. 965.

sorprendida por su marido, perdiendo así su buen nombre, “parce que le monde, il vous pardonne une mauvaise conduite, il ne vous pardonne pas un scandale”¹³⁴. La mayor coincidencia que encuentra Léontine con la historia de la portera es que el marido de ésta simuló a su vez una partida de caza para descubrir su traición:

Madame Latour (se rapprochant de Léontine) : Le départ simulé, madame ! le mari qui va à la chasse !

Léontine : Hein !

Madame Latour : Est-ce assez vieux jeu ?

Léontine (avec un rire sardonique) : A la chasse ! son mari aussi, oh ! tous les mêmes !

Madame Latour (redescendant) : Je n’ai pas besoin de vous dire qu’il n’y allait pas, à la chasse.

Léontine : Parbleu ! Un prétexte pour aller chez sa maîtresse.

Madame Latour : Voilà !...Hein ? mais non, mais pas du tout. Quand un mari va chez sa maîtresse, il dit qu’il va au cercle ! c’est le cliché, mais quand il dit qu’il va à la chasse...

Léontine : ça ne prouve pas qu’il a une maîtresse ?

Madame Latour : Non ! ça prouve qu’il se méfie de sa femme et qu’il a l’intention de revenir pour la pincer.

Léontine (tressaillant) : Ah, mon Dieu !¹³⁵

Léontine, desconocedora del sentido de las palabras y de la carga implícita que posee el lenguaje, cree haber caído en la trampa. Tras oír la historia de la portera, se identifica rápidamente con la protagonista entendiendo su propia experiencia como doble de la narración. A partir de este momento su actitud hacia Moricet cambia radicalmente, reanudando el juego de negativas y rechazos entrevisto en el primer acto. El tercer y último acto se corresponde con el primero. Esta vez es Léontine quien recrimina a Moricet no haberle dejado creer en la infidelidad de su marido, de modo que su actitud es complementaria a aquella mostrada en los primeros compases de la pieza.

¹³⁴ Acto II, escena 4. P. 902.

¹³⁵ Acto II, escena 7. P. 913.

Similares a este juego de espejos son los repetidos interrogatorios a los que se ve sometido Jack. Con el fin de poder contraer matrimonio con Gwendolen. En el primer acto, Algernon, y más tarde su tía Lady Bracknell, regente del matriarcado, se oponen a su enlace con Gwendolen. El primero, creyendo que se trata de un lazo sentimental, aduce como impedimento la relación de Jack con Cecily, revelada por la pitillera. Por su parte, Lady Bracknell, tras un exhaustivo interrogatorio centrado en su nombre y apellidos, costumbres, vicios, rentas y posición social, se niega a dar su consentimiento a causa de sus humildes orígenes. Jack es hijo natural, y como tal, carece de apellidos nobles. Así lo expresa el monosílabo de su nombre, rudo y oclusivo, velado tras el refinamiento implícito en Ernest. Con todo, las circunstancias de su nacimiento denegarán el consentimiento de la mujer:

Lady Bracknell: (...) Mr. Worthing, I confess I feel somewhat bewildered by what you have just told me. To be born, or at any rate bred, in a hand-bag, whether it had handles or not, seems to me to display a contempt for the ordinary decencies of family life that reminds one of the worst excesses of the French Revolution. And I presume you know what that unfortunate movement led to? As for the particular locality in which the hand-bag was found, a cloak-room at a railway station might serve to conceal a social indiscretion –has probably, indeed been used for that purpose before now- but it could hardly be regarded as an assured basis for a recognized position in good society. (...) I would strongly advise you, Mr. Worthing, to try and acquire some relations as soon as possible, and to make a definite effort to produce at any rate one parent, of either sex, before the season is quite over¹³⁶

La cuestión del hijo natural ya había sido abordada por Wilde en obras anteriores. En *The Importance of Being Earnest*, el dramaturgo traslada la cuestión al terreno del absurdo. Sus orígenes inciertos, su nacimiento en la taquilla de una estación de ferrocarril, y su necesidad de encontrar un padre o una madre antes de que la temporada concluya revelan la inverosimilitud de aquellos géneros que utilizaban tales

¹³⁶ Acto I. P. 559.

recursos como base de sus argumentos. La burla es autoperódica, pues Wilde mismo, en *A Woman of No Importance* y en *Lady Widermere's Fan*, había recurrido a ellos.

Tal interrogatorio se repite, como si de un juego de espejos se tratara, en el tercer acto. Esta vez el personaje sometido a las detectivescas preguntas de la mujer es la joven Cecily, con quien su sobrino Algernon pretende contraer matrimonio. Una vez más, las preguntas de la mujer versan sobre sus orígenes, residencia, hábitos y rentas. Este último apartado es aquél que convence a la mujer de la idoneidad de la candidata. Lady Bracknell es puramente un personaje funcional, por lo que su presencia en la obra se limita a representar el convencionalismo social al que todos los personajes deben someterse. Los diálogos en los que interviene se reducen a preguntas relativas a la posición social de sus interlocutores. Como el comisario Bridois –cuya voz se limita también a una serie de inquisitivas preguntas, y a suscitar, únicamente mediante su presencia, el temor del resto de los personajes- representa el escollo de la ley, de la falta de imaginación, que finalmente acaba sucumbiendo ante la fantasía teatral. Con todo, es Jack quien esta vez, imitando a Lady Bracknell en el primer acto por un efecto de simetría cruzada, se opone al matrimonio, hasta que la mujer acceda al suyo con Gwendolen. Finalmente, la revelación de sus orígenes y su reconocimiento como miembro de la familia Bracknell le restaura su alcurnia perdida, cerrándose la obra con el enlace simultáneo de todas las parejas, incluida la formada por Mrs. Prism y el Dr. Chasuble.

Como vemos, los planteamientos se repiten en diferentes momentos de la obra, logrando por medio de su acumulación y superación de los mismos, la sensación de progresión. La obra repite un número reducido de estructuras en cada uno de sus actos, descubriendo la carpintería teatral sobre la que se sustenta. El devenir de los acontecimientos no es unidireccional, unívoco, sino cíclico. Todos los actos albergan coincidencias estructurales con los demás, de modo que el espectador tiene la sensación de haber asistido ya a la escena de la que es partícipe. Los personajes aparentan, como en el *vaudeville* de Feydeau, ser cautivos de un espacio físico y de un destino que los

convierte en marionetas ante el público. La sistematización de las escenas es sensible al automatismo, y el efecto cómico se desprende tanto de la percepción de éste como de los intentos lanzados por los personajes por liberarse de él. La acumulación y repetición intensifican la trama, concediendo una sensación de alivio al espectador en el momento de la resolución final del conflicto.

Este sistema de espejos se prolonga incluso hasta los gestos de los personajes, contagiados por la simetría inherente a la estructura de la pieza. Si las parejas se convierten en dobles las unas de las otras, imitando los comportamientos ajenos, a medida que avanza la obra y que se desvela la afinidad entre ellas la identificación se intensifica. Esto es particularmente perceptible en caso de que la situación ponga en juego intereses comunes a las parejas. El tercer acto, próximo a la solución del enredo, propicia este tipo de efecto cómico llevándolo hasta sus últimas consecuencias. Los personajes están abocados a la resolución del engaño, por lo que deben enfrentarse a la verdad los unos con los otros. En esos momentos, los gestos y palabras tienden hacia la unicidad –pues son los mismos en unos y en otros- y la repetición. La entrada en escena del comisario Bridois es buen ejemplo de esto último. La presencia del policía, como hemos dicho anteriormente, representa la interrupción de la ilusión por la realidad, así como la obligación del respeto a la norma de corrección social. Bridois ha sido citado por Cassagne en casa de Duchotel para ser informado del resultado de sus pesquisas. Los personajes, alertados por su llegada, niegan conocerle a pesar de que todos ellos coincidieron la noche anterior con él en el bloque de apartamentos regentado por Madame Latour. El policía fue testigo de las uniones extramaritales que tuvieron allí lugar por lo que resulta un personaje incómodo para cada uno de ellos. Nerviosos, sus movimientos se producen en cadena, como por contagio múltiple. El sonido del timbre sirve de preludeo alarmante:

Duchotel (réagissant sur lui-même et pour donner le change à sa femme, prenant un ton badin qui ne trompe à personne) : On...on a sonné.

Capítulo 10

Léontine (dans le même sentiment que son mari, avec des petits hochements de tête affirmatifs et un sourire forcé) : On a sonné oui, oui !

Moricet (comme une cinquième roue à un carrosse) : On...on a sonné !

(Un temps)

Duchotel (même jeu) : Qui ça peut-il être ?

Léontine (même jeu, écartant les bras comme une personne qui ne sait pas) : Ah !

Moricet (même jeu) : Moi non plus !

Babet (annonçant au fond) : Monsieur Bridois !

Duchotel (sans bouger ni se retourner, et dans le même esprit que précédemment) :

C'est...c'est monsieur Bridois !

Léontine (même jeu, confirmant) : C'est monsieur Bridois !

Moricet (même jeu) : C'est monsieur Bridois !

Duchotel (à Léontine) : Tu...tu connais monsieur Bridois ?

Léontine : Moi ? pas du tout (A Moricet) Vous connaissez monsieur Bridois ?

Moricet : Jamais vu !

Duchotel : Ah?...moi non plus...(A Babet) Eh ! bien alors, faites-le entrer.¹³⁷

La llegada del policía desencadena los automatismos. Los personajes articulan sus palabras copiándose los unos a los otros, creando un efecto de eco cómico. La situación será aún más comprometida cuando segundos más tarde, el policía reconozca y salude a cada uno de ellos, y todos deban dar a entender tácitamente haber entrado en contacto anteriormente con él y por ende conocerlo. Con todo, dado que todos los personajes reproducen las mismas actitudes y todos tienen secretos que esconder, el silencio general afianza su seguridad, expresada en una tensión en el ambiente de reconocimiento personal mediante los demás. Un ejemplo más evidente de la simetría gestual y verbal tiene lugar, de nuevo, con la entrada en escena de otro personaje aún más comprometedor para las parejas infieles: Gontran. El comisario Bridois representaba la intrusión de la realidad en la ilusión, y la corrección social en el clima de anarquía adúltera que gobernaba los matrimonios. La presencia de Gontran ejerce de revulsivo de una manera similar. El sobrino de Duchotel ha sido testigo de los devaneos de su tío con madame Cassagne y de su tía con Moricet pues estuvo presente en el lugar en el que se produjeron. Sus palabras pueden por lo tanto desbaratar el silencio salvador

¹³⁷ Acto III, escena 11. P. 971.

de los personajes, por lo que todos se comportan con él de manera idéntica, produciéndose el efecto de repetición simétrica del que emana la comicidad de la escena. Una puesta en escena acertada requeriría una coordinación absoluta entre los personajes. La situación merece ser reproducida íntegramente:

Gontran (s'arrêtant au fond et se croisant les bras avec un hochement de tête plein de malice gamine) : Ah ! ça ! qu'est-ce que vous faisiez donc, cette nuit, 40, rue d'Ath... ?

Tous (bondissant) : Oh ! (Toux générale, pour étouffer la voix de Gontran) : Hum ! hum ! hum !...

Duchotel (qui est remonté vivement en passant par la droite de la table et est allé à Gontran) : Ah ! ce bon Gontran !...

(Il le tire à lui comme pour lui parler à voix basse et le fait ainsi descendre en passant à droite de la table)

Léontine (qui, suivie de Moricet, a esquissé le même mouvement que Duchotel vers le fond, mais est arrivée trop tard pour atteindre Gontran, redescendant ainsi que Moricet par la gauche de la table et courant à Gontran) : Ah ! Gontran, vous voilà (elle lui saisit la main droite et le tire à elle. Duchotel le retire, de son côté, Léontine le retire à elle, aidée de Moricet. A Duchotel) Mais ne le tirez donc pas comme ça !...

Duchotel (à Léontine, tout en tirant Gontran à lui) : Mais c'est toi qui le tires !...

Léontine (tirant à elle) : Moi ?...

Moricet : Du tout, c'est toi !...

(Ils continuent à le tirer, ce qui entraîne Gontran tantôt à droite, tantôt à gauche)

Léontine (même jeu) : Enfin, lâchez-le donc !

Duchotel (même jeu) : Mais toi aussi !

Gontran (ahuri et absolument écartelé, tiré qu'il est de part et d'autre) : Mais qu'est-ce qu'il y a ?...

Duchotel (profitant de la chose pour entraîner Gontran à droite avant que Léontine ait pu revenir sur lui, vivement et à voix basse) : Pas un mot de cette nuit ! Cinq cent francs pour toi !

(Il le lâche en le repoussant légèrement de l'épaule droite de façon à l'envoyer du côté de Léontine et prend un air détaché)

Capítulo 10

Léontine (qui a couru après Gontran, le rattrapant et l'entraînant à gauche, bas et vivement) : Pas un mot de cette nuit ! Vous aurez les cinq cents francs que vous demandiez.

(Elle le lâche en le repoussant légèrement de l'épaule gauche de façon à l'envoyer du côté de Duchotel, et comme celui-ci, prend un air détaché ; Moricet de même)

Gontran (agréablement surpris) : Tiens ! tiens !

Tous quatre restent en ligne, face au public, sans rien dire, Duchotel, Léontine et Moricet l'air détaché comme il est dit plus haut. Gontran les considérant, ahuri.

Duchotel (après un temps, à Léontine) : Eh ! ben (Léontine et Moricet le regardent) voilà, je l'ai lâché !

Léontine : Eh bien ! moi aussi !

Duchotel : Ah ! oui !

Moricet (après un temps) : Du moment que tu le lâches, nous le lâchons !

Duchotel : Oui ! oui !

(Moment de silence, gêne général)

Duchotel (après un temps, comme si on lui avait parlé) : Quoi ?

Léontine (étonnée et souriant) : Rien.

Duchotel : Ah !

Moricet : Non !

Duchotel : Je croyais. (Les yeux au plafond, respirant bruyamment) : Pffu !

Léontine (même jeu) : Pffu !

Moricet (même jeu) : Pffu !

Gontran, (qui les considère les uns après les autres, brusquement) : Qu'est-ce qu'ils ont ?

Duchotel (après un temps, semblant prendre un brusque parti pour en finir) : Là (A Gontran) Eh ! bien, maintenant, on t'a assez vu !

Léontine et Moricet, (en chœur) : Oui, oui, on l'a assez vu, on l'a assez vu !

Duchotel (le faisant remonter à droite de la table) : Oui, nous avons à causer, tu reviendras plus tard.

Gontran : Ah ?

Duchotel (bas à Gontran au fond) : Va m'attendre au salon, je te donnerai les cinq cents francs.

(il redescend)

Gontran : Bien (A Léontine) : Adieu ma tante !

Léontine (qui est remontée par la gauche, allant à lui) : Adieu, Gontran. (Bas et vivement) Je vous donnerai les cinq cent francs, allez m'attendre au salon !

*Gontran (A part, pendant que Léontine redescend) Au salon, elle aussi...!
(philosophiquement) Ah ! bien, ils se rencontreront.*¹³⁸

Esta simultaneidad de movimientos, más propia de la danza, tiene su eco en uno de las más famosas escenas de *The Importance of Being Earnest*. Cecily y Gwendolen discuten sobre la identidad de sus enamorados que en ambos casos comparte el nombre de Ernest. Jack y Algernon entran entonces en escena. Los cuatro personajes entablan un orden de preguntas, exclamaciones y respuestas idénticas, similares a un ritual en el que se procede al exorcismo del desenmascaramiento:

Cecily: Are you called Algernon?

Algernon: I cannot deny it.

Cecily: Oh!

Gwendolen: Is your name really John?

Jack (standing rather proudly): I could deny it if I liked, I could deny anything if I liked.

But my name certainly is John. It has been John for years.

Cecily (to Gwendolen): A gross deception has been practised on both of us.

Gwendolen: My poor wounded Cecily!

Cecily: My sweet wronged Gwendolen!

Gwendolen: you will call me sister, will you not? (They embrace. Jack and Algernon groan and walk up and down).

Cecily (rather brightly): There is just one question I would like to be allowed to ask my guardian.

Gwendolen: An admirable idea! Mr. Worthing, there is just one question I would like to be permitted to put to you. Where is your brother Ernest? We are both engaged to be married to your brother Ernest, so it is a matter of some importance to us to know where your brother Ernest is at present.

Jack (slowly and hesitatingly): Gwendolen –Cecily- it is very painful for me to be forced to speak the truth. It is the first time in my life that I have ever been reduced to such a painful position, and I am really quite inexperienced in doing anything of the kind. However, I will tell you quite frankly that I have no brother Ernest, I have no brother at all. I never had a brother in my life, and I certainly have not the smallest intention of ever having one in the future.

¹³⁸ Acto III, escena 8. Pp. 968-970.

Capítulo 10

Cecily (surprised): No brother at all?

Jack (cheerily): None!

Gwendolen (severely): Had you never a brother of any kind?

Jack (pleasantly): never. Not even of any kind.

Gwendolen: I am afraid it is quite clear Cecily, that neither of us is engaged to be married to anyone.¹³⁹

Los paralelismos se suceden entre las dos parejas y entre los miembros de cada pareja, culminando en la concomitancia lingüística. Paulatinamente, el orden de los turnos de habla se diluye, unificándose en uno sólo. Cecily y Gwendolen acaban de descubrir que sus dos enamorados no eran realmente quienes pretendían ser, o mejor dicho, que la realidad no se adecuaba a sus construcciones imaginarias. A pesar de todo, deciden perdonarlos a condición de que sus nombres reales sean modificados por sus nombres de ficción. Reunidos bajo la simplicidad que reviste la pura realidad, Algernon y Jack aparecen como un sólo personaje. De igual manera, Cecily y Gwendolen, reconciliadas por la prioridad concedida a sus mundos imaginarios, se hermanan en sus palabras. La sintonía espiritual tiene por reflejo la simultaneidad verbal:

Gwendolen: Then you think we should forgive them?

Cecily: Yes. I mean no.

Gwendolen: True! I had forgotten. There are principles at stake that one cannot surrender.

Which of us should tell them? The task is not a pleasant one.

Cecily: Could we not both speak at the same time?

Gwendolen: An excellent idea! I nearly always speak at the same time as other people.

Will you take the time from me?

Cecily: Certainly.

(*Gwendolen beats time with uplifted finger*).

Gwendolen and Cecily (speaking together): Your Christian names are still an insuperable barrier. That is all!

Jack and Algernon (speaking together): Our Christian names! Is that all? But we are going to be christened this afternoon.

Gwendolen (to Jack): For my sake you are prepared to do this terrible thing?

Jack: I am!

¹³⁹ Acto I. Pp. 580-581.

Cecily (to Algernon): To please me you are ready to face this fearful ordeal?

Algernon: I am!

Gwendolen: How absurd to talk of the equality of the sexes! Where questions of self-sacrifice are concerned, men are quite infinitely beyond us.

Jack: We are (*Clasps hand with Algernon*).

Cecily: They have moments of physical courage of which we women know absolutely nothing.

Gwendolen (to Jack): Darling!

Algernon (to Cecily): Darling! (*They fall into each other's arms*).¹⁴⁰

Tanto Moricet, como Léontine y Duchotel en la obra de Feydeau, como los cuatro personajes de Wilde ejecutan de manera coordinada una serie de movimientos cercanos al ballet, confirmados por el ritmo marcado por el dedo de Gwendolen. En el caso de *Monsieur Chasse!*, desde el fortuito y generalizado ataque de tos simulado, hasta el soborno de quinientos francos a cambio de su silencio, pasando por el juego de estiramientos y los suspiros de alivio, todos los personajes tratan de ganarse el silencio del testigo-objeto convertido en una marioneta dramática. Wilde reproduce la sincronización de movimientos físicos de Feydeau a través de frases acompasadas verbalizadas por los personajes, reunidos en una misma voz. La comicidad de la escena es evidente e ilustra perfectamente el principio establecido por Bergson sobre la repetición gestual y los automatismos kinésicos aludido más arriba. Podríamos citar aquí un buen número de ejemplos restantes que continuarían ilustrando la estructuración de las dos obras en función de los paralelismos escénicos que sirven de base a nuestra tesis: la entrada de Gontran y Duchotel por la ventana, el encierro de los personajes en el armario, las continuas entradas y salidas por las puertas de cada uno de ellos, las preguntas similares de Lady Bracknell. Creemos que aquellos a los que nos hemos referido confirman nuestro planteamiento inicial por lo que no nos detendremos en cada una ellas. Mediante todos estos recursos, los dramaturgos consiguen plantear la obra desde una perspectiva especular rítmica, que permite al espectador adelantarse a los acontecimientos que tendrán lugar más adelante. Así, esta orquestación milimétrica sintoniza los personajes en armonía con sus gestos, movimientos y palabras, a la par que

¹⁴⁰ Acto III. Pp. 585-586.

los confunde con el espacio escénico. “L’univers de Feydeau est merveilleusement machiné”, dice Jean Cassou. “Il est une extravagance concertée, organique et nécessaire, où nulle résistance ni nulle défaillance ne se peuvent produire”¹⁴¹. La “casi” matemática construcción de las réplicas que dan lugar a una sinfonía de voces confirma la calificación realizada por Auden de *The Importance of Being Earnest* como “the only purely verbal opera”¹⁴².

10.3.3.9.El vacío nominal y la pérdida de la identidad.

En páginas anteriores asistíamos a la importancia que cobraba el nombre para los personajes de *The Importance of Being Earnest* en relación con *Monsieur Chasse!* Otra obra del francés, sin embargo, apunta similitudes mucho más evidentes en relación con la importancia concedida al antropónimo como signo de su identidad. Efectivamente, en *Champignol Malgré Lui*, pieza también representada en Londres en 1893, el personaje protagonista sufre las desventuras propias del *vaudeville* ejemplificadas anteriormente –*quid pro quo*, efecto de *boule de neige*, fatalismo oracular, etc.-, a raíz también, de una trama de infelicidades conyugales que le obligan a cambiar de nombre. Como veremos, como en Wilde, la mutación nominal obligará la transformación de la identidad.

El argumento de la obra es simple. Saint-Florimond vuelve a casa de su antigua amante, Angèle, aprovechando que su marido, el célebre pintor Champignol está de viaje. El recibimiento de ésta, sin embargo, dista mucho de lo esperado. Madame Champignol ha decidido poner fin a su incipiente relación debido a que los amantes fueron sorprendidos casualmente por unos parientes suizos en Fontainebleau, por lo que

¹⁴¹ in *Cahiers de la Compagnie M. Renaud J.-L. Barrault*, “La Question Feydeau”, nº32. Paris Juillard. Déc. 1960. P. 55.

¹⁴² W. H. Auden. “An Improbable Life”. in Oscar Wilde. *De Profundis*. Edición de Rupert Hart-Davis. New York. Avon. P. 28.

Saint-Florimond se vió obligado a hacerse pasar por su marido. La fatalidad quiere que en el momento en que la pareja se está despidiendo cariñosamente, Charlotte, la recién contratada sirvienta, les sorprenda, creyendo ver en Saint-Florimond el marido de su señora. Casualmente también, los parientes suizos testigos de la pareja coinciden en el hogar de los Champignol, de paso hacia Clermont donde uno de sus miembros ha sido requerido para cumplir con el servicio militar. Allí se personará también el capitán Camaret, en compañía de su hija Adrienne, que solicitará la confección de un retrato de su hija, prometida. Por último, unos gendarmes, encargados de reclamar la presencia de Champignol en el cuartel militar donde había de cumplir con su servicio militar en tanto que réserviste, se darán cita también en la casa del pintor. Todos los allí presentes, salvo Madame Champignol y un criado, creerán que Saint-Florimond es el marido de ésta, incluidos los gendarmes que le reclutarán a la fuerza por insumisión. Champignol llegará en ese preciso instante a su casa, aunque, advertido por un criado de la presencia de la policía que lo reclama, decidirá incorporarse por su cuenta al servicio militar.

El segundo acto tiene por espacio el cuartel militar de Clermont. Dada la existencia de dos “Champignols”, el verdadero y el falso que responde a ese nombre, los quid pro quos se suceden intermitentemente. El capitán pedirá al falso Champignol, que toma por verdadero, que dibuje su retrato, obteniendo un boceto deleznable; las órdenes de algunos mandos sobre el falso Champignol, serán interpretadas y cumplidas sucesivamente por otros en relación al marido de Angèle, creando una atmósfera onírica de confusión general. La llegada de ésta al cuartel, solicitando poder ver a su marido, no hará sino reforzar el caos, al comprobar todos cómo se besa y despide del auténtico Champignol –cuya identidad es ignorada por el resto de sus compañeros- en presencia del falso, al que tomarán, a su pesar, por un marido consentidor. Tras el episodio de Nagèle y su marido, la fama de que Champignol –en realidad Saint-Florimond-, es un marido engañado, correrá por todo el cuartel, llegando incluso a oídos del auténtico pintor, que acusará a Saint-Florimond de adulterio entre amenazas, dando cierre al segundo acto.

El tercer y último acto se sitúa en casa de Madame Rivolet, hermana del capitán Camaret, cuya hija debe recibir la visita de su pretendiente y prometido, cuya identidad desconoce. Evidentemente, éste no podía ser otro que Saint-Florimond. Éste logra escapar del cuartel y se presenta en la casa donde, no teniendo nada que perder, desvela su verdadera identidad ante quienes lo conocían por Champignol. La peripecia final de la obra es original: Camaret, consternado ante la revelación, hace llamar a su presencia al soldado “Champignol”. Aparece en escena el auténtico Champignol. Éste recrimina a su mujer su engaño, pero tras ser convencido por ésta de su inocencia, decide mantener el nombre ficticio de Saint-Florimond para que sea su doble quien termine de cumplir el servicio militar restante. Así, la ironía dramática será que al término de la obra, nadie en casa de Madame Rivolet, reconocerá por su propio nombre a Saint-Florimond, sino por Champignol, sumiendo en la desesperación al personaje.

Tras este breve resumen de la pieza, es fácil constatar numerosos paralelismos con la comedia de Wilde. Más arriba ya hemos aludido a las mutaciones nominales y el efecto perlocutivo que obtenían en los personajes femeninos. Como en el caso de *The Importance of Being Earnest*, la transmutación de la identidad de los personajes surge a causa de la usurpación de la personalidad ajena para escapar de los roles impuestos por la sociedad, y poder llevar a cabo infidelidades para con el rigor de la unicidad del sujeto en su contexto social.

Como en la obra inglesa, los nombres adquieren semas distintivos que proyectan ilusiones en el subconsciente de los personajes. Como objetos gracias a los cuales el detentor puede deslumbrar a sus interlocutores, el nombre puede simbolizar toda una serie de conceptos anclados en la imaginería popular. En la escena siguiente, Adrienne, hija del capitán, espera la visita de Saint-Florimond, su desconocido prometido, a pesar de no haber dado su consentimiento al himeneo. A pesar de su amor por ella, su primo Célestin le insta a que formalice su matrimonio con su pretendiente, recordándole los atributos asociados al antropónimo:

Célestin: Oui ! d'abord une jolie fortune, ça, ça t'est bien égal, tu es riche ! et puis, un grand nom ! Tu seras comtesse de Saint-Florimond. Ça ne sonne pas mal !
Comtesse de Saint-Florimond !

Adrienne : Oui ! Oui ! en effet....ça sonne bien !

Célestin : Et puis, avec ça, un homme distingué, spirituel !

Adrienne (impatiente) : Oh ! Mon Dieu ! Assez ! tu vas me donner envie de l'épouser tout de suite !¹⁴³

Las reminiscencias de esta escena con aquella en la que Lady Bracknell interrogaba a Jack sobre su nombre y los semas nobles asociados a él son evidentes. El nombre identifica al personaje, lo individualiza y lo determina para con el resto de la sociedad. Su esencia queda así proyectada en los demás, y en el reflejo que éstos le transmitan de sí mismo, adquirirá su identidad. Este proceso básico de formación de la consciencia del individuo es alterado en su raíz por Feydeau al crear un personaje cuyo nombre desaparece en virtud de otro ilusorio. El pecado de haber cometido la blasfemia de auto-nombrarse, esto es, de auto-fundarse, de crearse a sí mismo, acto reservado sólo para demiurgos escénicos o divinos, no queda jamás impune. Así, Saint-Florimond quedará a su pesar confinado en la cárcel de su nueva identidad que él mismo creó a través del reflejo de los otros, que como en el *Huis-Clos* de Sartre, le encerrarán en el otro que proyectó ser. Los últimos compases de la pieza son los más frenéticos nominalmente. Reunidos todos los personajes en casa de la prometida de Saint-Florimond, éste se afana por demostrar su verdadera identidad y romper, como también lo desea Jack en *The Importance of Being Earnest*, con su nombre ficticio, para con ello recobrar la tranquilidad de la unicidad, y su rutina anterior. Con todo, los personajes que allí se han reunido se niegan a aceptar la, para ellos nueva, identidad de Saint-Florimond, y gobernados por su idea del pasado, se niegan a asumir que el personaje pueda ser otro. El capitán Camaret incluso hará llamar al verdadero Champignol, que se personará asegurando ser, a su vez, Saint-Florimond:

Camaret: Comment, on a trouvé un Champignol au corps ?

¹⁴³ Acto III, escena II. in *Champignol Malgré Lui*. In *Théâtre Complet*. Tome I. *Op. Cit.* P. 1094.

Capítulo 10

Saint-Florimond : Quand je vous le disais, mon capitaine...

Camaret (apercevant Champignol et descendant au n°3) : Hein ! celui-là ! ...allons donc ! ça, Lesurque ? vous n'avez aucun point de ressemblance ! (*A tous les personnages*) Enfin, voyons Messieurs, vous qui le connaissez, ce n'est pas Champignol ?

Tous : Non ! non !

Saint-Florimond : Oui ! Eh bien, demandez-le lui.

Camaret, (à champignol) : Approchez, territorial ! Comment vous appelez-vous ?

Saint-Florimond : Allez ! Allez !

Champignol (à part) : Oui, attends ! attends, Auguste ! (*D'une voix émue*) Je m'appelle Saint-Florimond.

Saint-Florimond (abasourdi) : Hein !

Camaret : Parbleu, je le savais bien !

Saint-Florimond : C'est trop fort, puisque c'est moi !

Camaret : Encore !

Angèle (Avec une forte commisération) C'est sa crise, mon Capitaine !

Tous (remontant également au fond) : C'est sa crise !...

Saint-Florimond (à Champignol, à mi-voix) : Comment, c'est vous qui osez dire !...

Champignol (très net) : Parfaitement, et je vous défends de dire le contraire, Auguste !

Camaret (redescendant entre Champignol et Saint-Florimond, à ce dernier) : Eh bien !

Êtes-vous édifié, soutenez-vous encore que vous êtes Saint-Florimond ?

Saint-Florimond : Vous avez raison, mon Capitaine, je suis Champignol.

Camaret (trionphant) : Allons donc !

Angèle (avec une joie feinte, descendant au n°3) : Enfin, sa crise est finie !¹⁴⁴

Los coros recordándole su nombre acabarán por trastocar el juicio de Saint-Florimond, que finalmente cederá ante la voluntad popular y asumirá su nuevo nombre y su nuevo destino. Es importante señalar el giro dramático que da el autor al personaje, pues es exactamente el mismo que observamos en el anterior *vaudeville* estudiado y en *The Importance of Being Earnest*. La creencia popular de un dato es independiente de su veracidad, a pesar de que ésta pueda ser fácilmente contrastada. Los procedimientos de la ilusión necesitan de éste requisito previo para su imposición sobre la realidad, en una suerte de juego del destino sobre la voluntad de los personajes. Quien osa adentrarse en

¹⁴⁴ Acto III, escena 16. Pp. 1114-1115.

los reinos de la imaginación, parecen querer decirnos los dos dramaturgos, corre el peligro de quedar atrapado en ella.

El acto final de *The Importance of Being Earnest* y *Monsieur Chasse!* ilustran su dualidad lúdico-satírica. Contrariamente a nuestra opinión, la práctica totalidad de la crítica ha señalado un adoctrinamiento moral en las comedias de Wilde tendente hacia un ceremonial de desenmascaramiento social, mediante el cual los personajes deben enfrentarse contra su propia realidad y aceptarla. La sentenciosa frase “give a man a mask, and he will tell you the truth”¹⁴⁵ proferida por Wilde, pierde peso, según ciertos autores, si atendemos a la conclusión de sus obras. Ellmann señala esta oposición entre conceptualización teórica y aplicación compositiva destacando el propósito final de su dramaturgia basado en la aceptación de la verdad: “while the ultimate virtue in Wilde’s essays is in make-believe, the dénouement of his dramas and narratives is that masks have to go. We must acknowledge what we are”¹⁴⁶. Creemos con todo que todas estas opiniones son parciales y no se ajustan a la realidad de la escena, pues la obra wildeana no puede ser entendida como un conjunto homogéneo, doctrinalmente único. Si bien en un primer momento, correspondiente a las tres primeras comedias de sociedad, Wilde enfrenta a sus personajes con sus dobles, esto es, consigo mismos, sometiéndolos a un proceso de asimilación de lo real, no podemos afirmar lo mismo de *The Importance of Being Earnest*. Su final es, como en la farsa analizada de Feydeau, una asentimiento tácito y cómplice de la victoria final de la imaginación –es decir, del doble- sobre las limitaciones de lo real¹⁴⁷. Algernon y Jack, deviniendo “de verdad” Ernest, no hacen sino convertir la realidad en pura fantasía, pues aquélla finalmente sucumbe al reino

¹⁴⁵ Richard Ellmann. *Oscar Wilde. Op. Cit.* p. xiv.

¹⁴⁶ Neil Sammells también se refiere a esa “inconsistencia” evidente entre la obra puramente teórica y aquélla más literaria de Wilde (*Op. Cit.* p. 28), y en una línea similar, Kerry Powell funda la similitud entre *The Importance of Being Earnest* con el resto de la producción wildeana en función de dicho proceso de enfrentamiento del doble con lo real: “Ernest resembles Wilde’s earlier work in leading toward a ceremonial unmasking its characters, like their creator, craving to show what they are”. *Op. Cit.* P. 125.

¹⁴⁷ El cierre de *Un Chapeau de Paille d’Italie* reflejaba un principio similar, en la medida en que la búsqueda del “objeto único”, el sombrero de paja de Italia, desembocaba en la existencia de un doble del mismo, presente sobre la escena desde el principio de la pieza. La aparición de ese segundo sombrero, esta vez real, permitirá que la ficción se instaure sobre la realidad, y que la mentira prevalezca.

mágico de la ilusión concebido por estos hombres. La realidad no impera en el último acto de la pieza, y la ceremonia de bautizo así lo confirma. El bautizo no desenmascara a los personajes bajo un nuevo nombre emanado de las leyes sociales, sino que somete tales leyes a la caprichosa voluntad de éstos. De igual modo ha de interpretarse la anagnórisis final de la pieza, por la que Jack *realiza* –hace real- su sueño de ser Ernest, debido a su olvidado parentesco con los Bracknell: la imaginación no cede terreno a la ley social sino que la adapta a sus propios designios. La fantasía toma la escena, y los personajes concluyen sus existencias dramáticas en felices enlaces matrimoniales, pues también las mujeres han hecho real su propio deseo de contraer matrimonio con aquél preestructo cultural llamado “Ernest”. El cierre de *Monsieur Chasse!* es similar. El proceso de verificación, de sometimiento a lo real mediante la confrontación del doble ante aquellas personas que desmienten su existencia culmina en una aceptación tácita y voluntaria de éste. Tal y como ocurría en *The Country Wife*, el último telón baja sobre una “dance of cuckolds” en la que todos forman parte consciente y silenciosamente de la mentira, bailando alegres, sabedores de su secreto. Ésta ha suplantado y es preferida a la realidad. La subversión reside en la utilización de una conclusión tradicional a la que se acuña un valor autoreferencial demitificador. En todos los casos los dobles, la imaginación, priman sobre el tedio de lo cotidiano, ya sea bajo una dramaturgia del adulterio como la de Feydeau, o de la ilusión en su estado puro, como es la de Wilde. La máscara, lejos de caer, alcanza su plenitud.

APÉNDICE 1:
CONSIDERACIONES FINALES.

APÉNDICE 1: CONSIDERACIONES FINALES

Llegados al término de nuestro trabajo, podemos concretar una serie de conclusiones. En primer lugar, haber cumplido con los objetivos señalados en introducción, esto es, trazar un paralelismo inductivo entre la influencia teatral francesa en la obra dramática de Oscar Wilde y la regeneración del teatro inglés durante el último cuarto del siglo XIX. Durante la primera parte de nuestro estudio nos hemos centrado en el análisis de la influencia francesa sobre los escenarios londinenses a lo largo del siglo XIX, focalizando nuestra atención en las dos últimas décadas del mismo. Nuestra intención era desmitificar el aura de degeneración que rodeaba el teatro inglés enmarcado en el periodo objeto de nuestro estudio, motivado por la escasa calidad de las obras representadas. Esta ausencia de calidad era resultado, de acuerdo con la crítica dramática del momento, del adormecimiento creativo de los dramaturgos nativos provocado, entre los principales factores, por la mera copia, imitación o adaptación de fórmulas teatrales francesas, inhibitoras del desarrollo de dramaturgias nacionales creativas. Con el fin de revisar este aserto, común a la gran mayoría de historiadores de la literatura teatral del XIX, hemos atendido a un análisis pormenorizado del estado de la cuestión dramática inglesa a lo largo del siglo, planteando una serie de problemáticas extraídas menos del riguroso – y no menos parcial- análisis estilístico de los autores, cuanto de perspectivas más cercanas a la sociología y la puesta en escena teatral. El análisis de las salas y del público, de las figuras de los profesionales de la escena –el *actor-manager*- progresivamente desaparecidas a favor del surgimiento del *metteur-en-scène*, de la progresiva democratización del teatro como género y su evolución en tanto que espacio físico cada vez más integrado en la puesta en escena, demostraba, por un lado, el interés suscitado por el teatro como género, espacio y ejemplo paradigmático de la posibilidad de mejora del público. El arte dramático, mediante la progresiva adaptación a las cuestiones más palpitantes de su tiempo –independientemente de la forma artística que le diera expresión-, se convierte en la radiografía de la sociedad

del momento a la par que en el punto de partida que muchos dramaturgos adoptarán para pretender introducir profundas grietas en el sistema. Por otro lado, todas las metamorfosis inherentes al género evidencian el fiel seguimiento de las pautas teatrales manifestadas ya con anterioridad en Francia, país cuyas dramaturgias se han convertido en el modelo teleológico de un teatro libre, nacional –tanto subvencionado por el estado como símbolo artístico de la nación-, y de calidad. A partir de este análisis, los planteamientos de la crítica académica tradicional a la hora de enjuiciar la escena, fundados únicamente en parámetros de literariedad, quedaban, cuando no destronados, al menos cuestionados, en la medida en que el repaso de la efervescencia de géneros, autores, obras representadas, crítica periodística y afluencia de público, evidenciaba, desde el primer momento, un interés por el hecho teatral incomparable con cualquier otro momento de la evolución del género, remarcando su superioridad sociológica –aunque no siempre artística-, en relación con los dos géneros nobles del XIX, la lírica o la novela. Este estudio detallado de la cuestión teatral británica a lo largo del XIX nos permitía observar la fragilidad de los postulados aseveradores de su decadencia. Acercamientos interpretativos más cercanos a la sociología teatral refuerzan tesis defensoras de un teatro en plena efervescencia dramática, principalmente en lo concerniente a aquellos géneros más polarizados y maniqueos como el melodrama y la farsa que, a pesar de su supuestamente escaso carácter literario, evidencian una indiscutible aptitud para su puesta en escena. Literatura y dramaticidad, desligados en primer momento, se reunirán nuevamente en las dramaturgias de fin de siglo, resultantes de los autores franceses. Las teorías dramáticas modernas, emanadas de la semiótica teatral, así como los sucesivos montajes en las principales capitales teatrales mundiales confirman, por medio de la continua reposición de obras de autores circunscritos en estos géneros apodados “menores”, la vigencia y actualidad de los mismos, así como sus indiscutibles aptitudes dramáticas.

En segundo lugar, la decadencia era analizada bajo la perspectiva de los factores alienos originarios de la misma, es decir, el teatro de *boulevard* francés,

vehiculado a través de toda una serie de adaptadores, actores –ingleses y franceses-, *managers* teatrales, y autores, volcados por completo en la continua observación y calco de las representaciones parisinas, con el fin de reproducir el éxito de las mismas al otro lado del Canal. Los recorridos por los dos géneros mayoritarios en los escenarios franceses, el melodrama y el *vaudeville*, nos permitía enlazar con la anglización de las piezas francesas más significativas realizada por dramaturgos británicos durante el XIX. Nos hemos centrado fundamentalmente en Eugène Scribe y Victorien Sardou –trasladados a los escenarios ingleses bien mediante los textos y representaciones visualizadas por los dramaturgos y copistas, bien mediante los montajes de la Comédie Française-, descriptores y autores de la denominada *pièce bien-faite*, esto es, el esquema estructural dramático de un elevado número de obras que, si bien criticadas por cierta carencia literaria, compensan su supuesta infraliterariedad con una puesta en escena ágil y elaborada, antesala del aprovechamiento moderno del escenario, y que destacan por su indiscutible éxito de taquilla. Las obras de Scribe y de su sucesor Sardou refrendan su éxito en Gran Bretaña mediante el elevado número de traducciones, adaptaciones o plagios de las que son objeto a lo largo de todo el siglo. Wilde no podía dejar de asistir a numerosas representaciones de los dos maestros del *théâtre de boulevard* que inspirarían más tarde las producciones de Augier, Dumas *filis*, o Hennequin en Francia, y Arthur Wing Pinero y Sir Arthur Jones en Gran Bretaña. Así pues hemos querido insistir en estos dramaturgos en relación con el teatro del *boulevard* francés por la razón que guía esencialmente nuestra exposición. Y es que la dramaturgia de estos autores, principalmente el desarrollo que del *vaudeville* llevan a cabo Scribe y Sardou evolucionándolo hacia la comedia de caracteres, es el origen del *vaudeville* como género propio de éxito, diferenciado de la comedia, cuyos máximos representantes son Labiche y Feydeau. Feydeau toma las claves vodevilicas en el punto en que lo abandona Labiche, llevándolas hasta sus últimas consecuencias. Estudiar, por lo tanto, la dramaturgia de estos vodevilistas significaba rastrear los orígenes dramáticos del género. Así pues, los siguientes capítulos estaban destinados a analizar cómo determinados elementos presentes en el *théâtre de boulevard* francés

de la primera mitad del XIX evolucionaban a posturas dramáticas parejas en las comedias de sociedad wildeanas y los *vaudevilles* de Feydeau, en un intento de destacar las similitudes estructurales entre los dos autores.

La adaptación, traducción o plagio del francés, ciertamente constituía un síntoma de la escasa creatividad dramática inglesa, pero también del saludable interés de un público nativo, más interesado por la libertad de géneros y formas expresivas de los dramaturgos franceses –a pesar de ser reescritos en lengua inglesa bajo el yugo de la censura o del *manager*, que por edulcoradas piezas nativas. Prueba de esto último es la garantía de calidad que suponía, entre el público, el sello atingente a las piezas galas, “From the French”, en contraposición con la reaccionaria visión crítica de los principales articulistas periodísticos. La crítica, una vez más, se desmarca de la recepción, estableciendo un cisma entre puesta en escena y literariedad. Pero además, la adaptación constituye uno de los principales vehículos de asimilación y práctica de las técnicas francesas de la *pièce bien-faite*, *pièce à thèse*, farsa y melodrama principalmente. Es decir, las adaptaciones teatrales, tan denostadas y lamentadas por la crítica del XIX, ejercen de caldo de cultivo de un teatro en plena actividad, no sólo en la medida en que el público supuso el mejor catalizador de la recepción favorable de estas obras, sino, también, por cuanto sirvieron de puesta en práctica y experimentación dramática para aquellos autores que más tarde constituirían una suerte de *pléiade* teatral en torno a los cuales se erigiría, de la mano de los mismos críticos que rechazaron sus adaptaciones, el *dramatic revival* de la década de 1890. Sydney Grundy representa el ejemplo indispensable en la evolución del mero adaptador al autor dramático de renombre, difuminando la rigidez liminar entre adaptación y original, y evidenciando en su progreso el asentamiento paulatino y reconocido de la pieza teatral como entidad literaria propia, salvaguardada por un marco legal que reconoce igualmente al autor dramático. Grundy, junto a Gilbert, Jones, Pinero, Wilde, y en última instancia, Shaw, representan la absorción y posterior reformulación de las claves teatrales francesas en contextos ingleses, no exentos de originalidad. El análisis en

profundidad de todos y cada uno de estos autores, en relación con sus fuentes de inspiración francesas, así como las claves subversivas de las mismas, hubiera rebasado la unidad de significado de un trabajo de estas características. Con todo, no podemos dejar de señalar a modo de conclusión que obras como *The Second Mrs Tanqueray*, *The Profligate*, *The Case of Rebellious Susan*, o *Widowers' Houses* rezuman la presencia de personajes y situaciones ya vislumbrados en *Le Demi-Monde*, *Les Idées de Madame Aubray*, *Le Mariage d'Olympe*, *La Ceinture Dorée* o *La Dame aux Camélias*, así como paralelismos compositivos estructurales presentes en la *pièce bien-faite* de Scribe y de Sardou. A pesar de no manejar el discurso con el ingenio de Wilde, todos ellos aprovecharán el formato estructural convencional para introducir planteamientos temáticos innovadores, socialmente rupturistas con las convenciones formales asociadas a la técnica formulada por Scribe en sus *comédies-vaudevilles*, añadiendo además un sentido lúdico de entretenimiento del auditorio, ausente en la mayoría de las *pièces à thèse* de Dumas *filis* y Augier, aprendido del estudio de la dramaturgia de Scribe, y descendiente de Molière. A pesar de extraer su material de originales franceses, la mayoría de estos autores crearon toda una serie de piezas que no sólo han sobrevivido al paso del tiempo –Wilde es el ejemplo indiscutible de esta afirmación, tal y como refrendan sus continuas reposiciones tanto en los escenarios de las principales capitales culturales como en sus múltiples versiones cinematográficas-, sino que además, conforman eslabones esenciales en la estirpe del ingenio verbal como exorcismo crítico de la realidad social, que inspirarán a los principales autores cómicos del siglo XX en Gran Bretaña: Noel Coward, Ben Travers, Joe Orton, Tom Stoppard y Alan Ayckbourn.

Si el objetivo de esta primera parte era, básicamente, definir el contexto dramático inglés, dominado por las dramaturgias francesas, y constatar la insuficiencia argumental con que había sido justificada su pretendida decadencia teatral, la segunda parte de nuestro estudio tenía por fin establecer un nexo referencial entre la dramaturgia wildeana y las producciones teatrales francesas del siglo XIX, centrándonos prioritariamente en las obras circunscritas en los teatros del

boulevard, consideradas “menores” por la crítica académica, para establecer a partir de este paralelismo una suerte de ejemplificación inductiva y paradigmática de un teatro en lengua inglesa de calidad fundado en técnicas, situaciones, personajes y temas extraídos de dramaturgos franceses.

Para ello, y con el fin de proporcionar un marco teórico a la confluencia de obras anteriores anexionadas y reformuladas en las comedias de sociedad analizadas, hemos estudiado la poética wildeana teorizada en *Intentions*, particularmente la metodología compositiva establecida en este ensayo, definida en la primera parte del diálogo *The Critic As Artist*. Nuestro propósito era aportar y justificar los constantes préstamos y calcos realizados por Wilde de piezas populares, a partir de una enunciación teórica establecida por el mismo dramaturgo, en la que se encuadrarán las fórmulas de reescritura utilizadas. Del diálogo pseudo-platónico entablado por Gilbert y Ernest, se desprende una conceptualización del arte como organismo en perpetuo movimiento, consistente en una continua refracción de formas asimiladas y metamorfoseadas por el artista. La crítica, en tanto que arte exclusivamente emergente de creaciones anteriores, se eleva a la categoría de arte puro, pues la tarea del crítico, en la medida en que su obra no emana directamente de él sino del pulir formas previas acuñando en ellas su propia subjetividad y originalidad, supera la creación primera, surgida de la nada, y por lo tanto, menor por carecer de precedente sobre el que erigirse de manera más refinada. Así, el proceso de reformulación de conceptos, situaciones, caracteres o parlamentos llevado a cabo por el crítico-artista da lugar a creaciones artísticas de mayor pureza, por ser el resultado de la estilización de contenidos previos, pretendidamente más originales por ser primeros. “Treatment is the test”. El estilo, el tratamiento, como afirma el propio Wilde, se convierte en la categoría regente de toda su creación artística. Con todo no podemos dejar de recordar la negativa posterior de Wilde a asumir la posible -y en numerosas ocasiones señalada por el mismo- influencia de otros autores en su obra, reivindicando una originalidad temática y estilística que contradice los postulados teóricos de sus ensayos estéticos. Entendemos tales declaraciones como una

estrategia de evasión, resultado de las acusaciones de plagio proferidas por sus contemporáneos. Una respuesta teórica no hubiera sido comprendida en su justa medida. Además, y éste es el propósito final de nuestra investigación, la reformulación realizada por Wilde de escenas presenciadas en obras de Sardou, Scribe o Dumas *fils*, no ilustran el plagio o la imitación. Al contrario, y como veremos más adelante en esta conclusión, la anexión de referencias anteriores no es sino el punto de partida para una creación personal y subjetiva, que ilustra el movimiento pendular entre influencia y subversión que da título a la segunda parte de este trabajo.

En segundo lugar, nuestro análisis se detenía en la relación biográfica mantenida por Wilde con Francia. Considerábamos este capítulo necesario debido a que justificaba la indudable conexión del dramaturgo con el país vecino, desde su edad más temprana hasta sus obras de madurez y su muerte. Nos hemos remitido a tres grandes momentos de su biografía para señalar la intensidad de su relación con el país vecino, y en particular con París, centro intelectual del decadentismo y la vanguardia de finales del XIX. Mediante la referencia a numerosas anécdotas relacionadas con el dramaturgo y sus amistades francesas, hemos podido comprobar las constantes fuentes de las que bebió Wilde, salpicadas regularmente en su obra, y constatamos en ella, como en su vida, un sentimiento francófilo que evoluciona y que interactúa entre las dos. El Wilde que, en 1883, llega a París dispuesto a iniciar un nuevo periodo de su vida regido por una estética decadentista que pretendía imitar, difiere enormemente del Wilde que, en 1897, a su salida del penal de Reading, se refugia en las costas de Dieppe y de Berneval-sur-mer. Wilde acude a París por primera vez en tanto que actor de su propia vida con el fin de representar su papel, tras Londres y Nueva York, en el tercer escenario restante para su consagración, algo que sólo conseguirá ocho años más tarde. Ya en 1891 Wilde se reencuentra en el París de las letras definitivamente como escritor reconocido. Es evidente que durante ese periodo de tiempo, el irlandés había viajado a Francia en numerosas ocasiones, pero a partir de esta fecha el autor penetra en el ambiente cultural francés

acompañado de varios de sus triunfos, entre los más importantes el rotundo éxito y escándalo suscitado por la publicación de *The Picture of Dorian Gray*, que le permite acceder a aquellas puertas antaño cerradas. La evolución concluye con el tercer y último periodo de Wilde en Francia, de estancia intermitente debido a sus viajes por Italia, pero definitivo por expresar su huida absoluta de Inglaterra. Su refugio en la costa francesa, en aquellas aguas purificadoras a las que se refería en *De Profundis*, y más tarde en París, manifiestan, más que la francofilia de un autor, o una inclinación estética, una solicitud de asilo y un intento tardío de salvación. Así, Francia, para Wilde, modifica su imagen como mito, como deseo utópico del artista, para convertirse progresivamente en una realidad y en una necesidad física. Al final de su vida, la estética pierde el peso del pasado, pero, como en *The Importance of Being Earnest*, la ilusión y el deseo se tornan más reales que la limitación y sencillez de la vida.

Como ya hemos visto más arriba, con el fin de definir la tradición teatral que servía de base, pero de la que también se desmarcaba Wilde, la primera parte de nuestro estudio se centraba en una descripción generalizada –un análisis más profundo desbordaba el marco de nuestro estudio– del *théâtre de boulevard* francés, y su repercusión en los escenarios ingleses. Tras la definición inicial en la que nos referíamos a la localización geográfica de los teatros como origen de su designación pero también como condición determinante para su estética innovadora en contraposición con el canon clásico de teatros más céntricos de París, tales como la Comédie Française, nos centrábamos particularmente en el estudio de los dos géneros más populares, el melodrama y el *vaudeville*, y en su repercusión en los escenarios británicos. La primera parte de nuestro análisis tenía por objetivo señalar la evolución de ambos géneros en Francia estableciendo un marco temporal delimitado por dos fechas clave, 1800 y 1900, seleccionadas, la primera, por las transformaciones desde el punto de vista físico y temático del teatro con el comienzo del siglo XIX, y la segunda, por corresponder a la fecha de la muerte de Wilde. Melodrama y *vaudeville* eran estudiados a partir de sus convenciones y constantes

temáticas y estructurales a lo largo del siglo, y observábamos cómo los principios definitorios de ambos géneros eran recuperados por el dramaturgo en las comedias que formaban el corpus de nuestro estudio. El melodrama clásico, con el maniqueísmo moral de sus personajes, su división en actos correspondientes cada uno de ellos a escenarios simbólicos bien delimitados, su invariable galería de personajes antitéticos y recurrentes, su recurso a los accesorios escénicos como motores esenciales de la trama y su alternancia dramática propiciada por la yuxtaposición intermitente de escenas cómicas, trágicas y dramáticas, evidenciaba las claves escénicas de obras como *Lady Windermere's Fan*, *A Woman of No Importance* y *An Ideal Husband*. Aludíamos igualmente a la metamorfosis inherente al género manifestada en la evolución de éste hacia presupuestos de influencia romántica, provocando la inversión de los valores clásicos. El maniqueísmo inicial de los personajes y de las situaciones se diluía a favor de escenas de mayor ambigüedad en que los juicios morales binarios exigían mayor detenimiento, cuando no se decantaba el público abiertamente por los personajes de moral más subversiva. Si profundizamos en cada uno de estos aspectos observamos como todos ellos tienen su equivalente en Wilde. El dramaturgo respeta la estética compositiva clásica adjuntando personajes y situaciones directamente extraídos del melodrama romántico. Así, del melodrama clásico detectamos la presencia de la división de la pieza en tres actos que remiten a escenarios siempre simbólicos, marcos de una trama que como en las piezas de Pixérécourt, atraviesa en primer lugar una exposición de sus personajes y del conflicto, que más tarde da paso a un enredo fomentado por el *quid pro quo* –en el caso de *Lady Windermere's Fan*–, una situación amenazante para la pareja protagonista –*A Woman of No Importance*, *An Ideal Husband*, *Lady Windermere's Fan*– y desemboca finalmente en un desenlace afortunado al que se llega por medio de la anagnórisis final. Las rupturas repentinas de la acción provocadas por la caída del telón entre actos en momentos de tensión marcan el ritmo basculante entre aceleración y deceleración emocional, entre intensificación y relajación, que se aplicaba al melodrama. Igualmente resaltamos la figura arquetípica del villano, menos definida en su primera obra a favor de la ambigüedad

epigramática –Lord Goring y Mrs. Erlynne corresponden ambos a tal papel, aunque el desarrollo de la pieza definitivamente atribuye ese rol al dandi masculino-, y más sofisticado en sus últimas comedias. Como en el melodrama, éste es el detentor de un secreto que amenaza y compromete la integridad moral de la pareja protagonista –sea éste un secreto de estado o la revelación de la maternidad-, propiciando con su caída final, la restitución del estatus quo inicial. La terna de personajes básicos se completa con la figura del padre noble y protector –Lord Windermere, Sir Robert Chiltern-, y la “innocence persécutée” –Lady Windermere, Mrs. Arbuthnot, Lady Chiltern. La comicidad necesaria para que se produzca la alternancia emocional, interpretada por necios, soldados y matronas en las obras francesas clásicas, corresponde principalmente –además de los *fops* clásicos como Lord Caversham o Lord Augustus-, al papel del dandi epigramático, en cuyo verbo irónico reside el germen de la risa desmitificadora, imperceptible para un público cegado ante el reflejo de sí mismo. Todos estos personajes se definen por sus palabras, pero también, por sus objetos. Los accesorios periféricos que les rodean son parte de ellos mismos, por cuanto comprometen su estabilidad social al revelar sus identidades, sus deseos, sus carencias, o sus aspiraciones, dependiendo de su pérdida o de su recuperación. Por último, concluimos este breve repaso a la traslación del melodrama francés en las comedias de sociedad wildeanas refiriéndonos a la fatalidad como principio regente de los destinos de los personajes, encarnada en la llegada misteriosa de Mrs. Erlynne al hogar de su hija mientras celebra su aniversario, la fortuita casualidad que reúne a Gerald con su padre, Lord Illingworth, a pesar de los deseos de su madre, e incluso el reencuentro de viejos conocidos como son Mrs. Chevely y Lord Goring, que permite restablecer el honor al matrimonio Chiltern por medio de un objeto del pasado.

Pero si Wilde atiende estrictamente a la estructura formal del género, no es sin imponer sutilmente variantes subversivas que desestabilizan su significado primitivo. El sentido fundamental del maniqueísmo dramático, vehiculado por medio de personajes diáfanos, cuando no excesivamente sencillos psicológicamente, en el melodrama, da paso en Wilde a morales más ambiguas e incómodas socialmente. De

acuerdo con la inversión romántica del género, las tres primeras comedias de sociedad wildeanas ponen en escena a personajes complejos en su amalgama de virtudes y pecados. Sus faltas del pasado o del presente impregnan sus actos de bondad o su agudo sentido moral, por lo que el público, tal y como habíamos visto en relación a *A Woman of No Importance*, no se decanta tanto por los personajes fácilmente reconocibles como “positivos”, por aparentar esconder una doble moral hipócrita implícita en la virtud proclamada en sus palabras. La pureza inicial de los personajes femeninos principales se metamorfosea dejando paso, por medio del relativismo absoluto, a comportamientos contradictorios, a actitudes fanáticas que desmitifican el sentido virtuoso de los mismos. De igual manera, los dandis, en sus epigramas y aforismos, transmiten esa pluralidad perceptiva de lo real, la heteroclicidad y subjetividad de la norma, la dislocación de un principio único rector de la vida. Las piezas no concluyen por lo tanto con el triunfo de la virtud, o mejor dicho, el triunfo final de la virtud no es más que *aparente*, conforme a la convención, amargo, al velar un trasfondo moral que inclina la opinión hacia los dandis y demás transgresores sociales, reclamando a gritos, como en el melodrama romántico, su perdón. Es ésta, el perdón y el amor absolutos, sin duda la moral profesada por Wilde en sus obras, quizá anticipando el propio devenir de los acontecimientos.

A través de los siguientes capítulos, dedicados al análisis de las comedias wildeanas en función de sus similitudes con obras representativas del *théâtre de boulevard*, llegábamos a una conclusión, evidente por otro lado, si atendemos a la morfología de las obras y a la filosofía compositiva del autor. Y es que el proceso de imitación o de reformulación, si bien centrado en tradiciones literarias fácilmente reconocibles y homogéneas, no es un todo indisociable, idéntico en sus piezas, como tampoco recae siempre en las mismas fórmulas, en los mismos personajes o en las mismas situaciones. La técnica empleada para la construcción de las obras es ciertamente similar, pero dependiendo de la subversión operada, adquiere un valor transformacional de la totalidad de la pieza. Así, el personaje de Mrs. Erlynne,

estilización conceptual de la *demi-mondaine* tradicional de piezas francesas¹, junto al del dandi, podrían constituir la innovación y la trasgresión respecto a la convención dramática, pero su intensidad sólo se vislumbra en comparación con el resto de los personajes, extraídos directamente de contextos similares anteriores. El dandi toma su fuerza por el vigor con el que contrasta con el universo social del *bon sens*. La influencia está estrechamente ligada a la subversión hasta el punto de identificarse. Pues ambas requieren un proceso de selección que ya, en sí mismo, es trasgresor.

¹ Si bien hemos de reconocer el carácter innovador del personaje de Wilde en *Lady Windermere's Fan*, no es menos cierto que debemos reconocer la existencia de precursores dramáticos del mismo que sin duda iniciaron su stirpe. Si el personaje tradicional de la *demi-mondaine* clásica de un Dumas hijo en *L'Étrangère* o un Augier en *L'Aventurière*, que con su llegada al seno familiar desarticula una serie de códigos burgueses pero que finalmente sucumbe al dogma imperante, sólo supone un punto de partida para el personaje de Wilde, otros precursores femeninos presentes en géneros moralmente más permisivos por su pretendida falta de tendencia moralizadora tales como el *vaudeville* desarrollan roles subversivos de mayor complejidad. Es el caso de la *cocotte*, personaje vislumbrado ya en obras del siglo anterior como *Manon Lescaut*, que alcanza su plenitud mediante el retrato pormenorizado del mismo realizado por Zola en *Nana*. Si nos centramos en el papel de la *cocotte* en el teatro de Feydeau, uno de los principales autores que consigue desligar al personaje del significado moral que tradicionalmente se le había acuñado, observamos que existe una valoración positiva del mismo muy similar al triunfo final con el que Wilde en su primera obra condecoraba a Mrs. Erlynne. Además la evolución del personaje en la obra es paralela. Si atendemos a las obras principales en las que el dramaturgo sitúa a la *cocotte* como personaje principal (*Un Fil à la Patte*, *L'Affaire Edouard*, *Je ne Trompe pas mon Mari*, *Occupe-toi d'Amélie* o *La Dame de Chez Maxim*), su llegada supone un trastorno absoluto de la estabilidad inicial del matrimonio protagonista, y una radicalización de las posturas morales. Los personajes masculinos son acusados de infidelidad y se ven obligados a restablecer su honor frente a sus esposas. Finalmente, la inversión de códigos y valores que ha propiciado la llegada de la *cocotte* sólo puede ser resuelta por ella misma, y como Mrs. Erlynne, sus últimos movimientos están dirigidos a salvaguardar el matrimonio del escándalo que su presencia ha dislocado. Y es que Feydeau acuña a la *cocotte* todos los valores positivos que deniega al resto de sus personajes. A pesar de las similitudes entre el personaje de Feydeau y el de Wilde, hemos de constatar igualmente diferencias fundamentales entre ambos que reivindican la exclusiva originalidad del irlandés, fundadas principalmente en el soporte estético-decadente de su personaje. Las *cocottes* de Feydeau carecen del sentir trasgresor de Mrs. Erlynne, analizado en sus últimos parlamentos, en los que exige una estética que prime sobre la ética y un ataque total al sistema patriarcal. Los personajes de Feydeau no teorizan posicionamientos adoctrinadores aunque sea evidente vislumbrar en ellos ideas muy similares a aquellas esgrimidas por los dandis wildeanos. De igual manera, si bien es posible constatar trasfondos ideológicos parecidos entre los dos autores, las fórmulas expresivas de los mismos es radicalmente diferente. El ataque a la moral imperante realizado por Feydeau, lejos de ser verbalizada –sus personajes no son traslaciones de dramáticas del autor– es expresada a través del movimiento. El frenesí y el pánico gestual y verbal de los personajes afectados por la presencia amenazante de la *cocotte* denotan el riesgo y el ataque al sistema implícito en el personaje. Por el contrario Wilde es esencialmente estático. La confrontación repercute siempre de manera verbal, constituyendo prácticamente, si lo comparamos con el francés, un teatro de la palabra. Con todo, y a pesar de las diferencias, ambos personajes suponen una revitalización y una reivindicación de lo marginal, de los personajes excluidos de la sociedad, así como una desmitificación de la tradición literaria.

Además, es posible observar una evolución en la metodología compositiva wildeana, decantándose progresivamente por la tendencia subversiva, tal y como veremos en último lugar al referirnos a *The Importance of Being Earnest*. Wilde parece adquirir una fórmula de adaptación cada vez más personal concretizada en el personaje símbolo de la subversión, que es evidentemente el dandi, y las reacciones provocadas en aquellos personajes que gravitan en torno a él. Si Lord Darlington, un primer dandi, se definía básicamente por insertar intermitentemente en su discurso hablado aforismos y epigramas, reforzando su rol de seductor-villano, los últimos personajes –Lord Goring, Algernon- no sólo contribuyen benéficamente a la trama, sino que muestran rasgos positivos antagonistas a sus precursores. Entre estos dos polos -que si bien en apariencia únicamente representan la evolución de un solo personaje, creemos que describen la notable progresión de una recurrencia inicial a papeles más convencionales, frente a la originalidad de los últimos personajes, más subversivos y despegados de la tradición que les daba su origen-, ejerce de nexo de unión el personaje de Lord Illingworth. Las referencias a los comentarios suscitados por *A Woman of No Importance* entre el público, que describían una moral ambigua, escenas en las que se diluía la solidez de los dogmas morales, anticipan esa progresión o abandono del dandi de las posturas clásicas que le definían anteriormente recuperando el estigma esteticista perdido desde *The Picture of Dorian Gray*. A partir de este personaje –el más críticamente severo con su sociedad, el menos lúdico, y el más esteta- la creación del dandi se suaviza hasta posturas más convencionales e integradas en roles arquetípicos –Lord Goring ejerce de secundario que contribuye al restablecimiento del honor en el matrimonio Chiltern- aunque no menos subversivas en su significado. Sólo en su última comedia, Wilde ha consolidado definitivamente un personaje propio, ajeno a la tradición evidente que rezumaba en sus obras anteriores².

² A pesar de las notables similitudes entre los personajes de Wilde y los de Musset, así como los paralelismos situacionales y conceptuales entre el irlandés y Feydeau, analizados en el último capítulo de nuestro trabajo, consideramos un ejercicio de originalidad resultante de la maduración de obras anteriores, la construcción del personaje de Algernon. Así pues, nos parece arriesgada la afirmación de Paul y Pepper que sostiene que “almost the entire play, in plan and detail, is an adaptation, cleverly

Si las tres primeras comedias de sociedad wildeanas eran estudiadas en relación con el melodrama, *The Importance of Being Earnest* era objeto de un análisis comparado con el género del *vaudeville* y la farsa. Kerry Powell, en su extenso estudio sobre las conexiones de Oscar Wilde con el teatro representado en Gran Bretaña durante la década de 1890, afirmaba que esta última obra era el resultado directo de su conocimiento de piezas coetáneas -más concretamente farsas- sin el cual, *The Importance of Being Earnest* no habría podido ser siquiera concebida. Su argumento era tajante en este punto : “Wilde could not have written *The Importance Of Being Earnest* without a thorough, practical knowledge of what was being done in the lowly theatrical genre of farce in the 1890s. He would have had, without the example of his obscure forerunners, little or nothing to say”³. La tesis del crítico era refrendada por alusiones realizadas por Wilde implícitas en la comedia, en un ejercicio de sutileza dramática de marcado carácter metateatral destinado a desvelar ciertas pistas sobre sus orígenes compositivos. Contrariamente a la crítica tradicional, que tendía a relacionar a Wilde con los *vaudevilles* de Labiche, proponíamos una alternativa interpretativa sobre sus orígenes, centrada no tanto en este autor, cuanto en su sucesor en la maestría técnica del género, Georges Feydeau. Optábamos por Feydeau por múltiples razones. La primera de ellas la habíamos anunciado al detallar el género de la farsa en su contexto británico y francés, constatando que los escenarios ingleses, hasta la última década del siglo, se limitaban a farsas domésticas, más interesadas en una diversión sana, motivada por la censura, que en plantear desde un punto de vista cómico y cotidiano la tragedia del hombre moderno. Además, un enfoque estrictamente estructural de la composición de las obras de Wilde y Feydeau reforzaba nuestra tesis. Tanto la comedia de Wilde – descrita por Auden como “the only purely verbal opera” por la sincronía coreográfica de los gestos, palabras y situaciones- como la totalidad de la obra del francés –a la que se refería Cocteau utilizando términos como “poesía creada por un mecanismo

disguised, of *Il ne Faut Jurer de Rien*”. In “The Importance of Reading Alfred: Oscar Wilde’s debt to Alfred de Musset”. *Bulletin of the New York Public Library*. Vol. 75. 1971. P. 513.

³ Kerry Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s. Op. Cit.* Pp.124-125.

misterioso”⁴- evidenciaban similitudes estructurales basadas en el uso reiterativo de situaciones, parlamentos, relaciones interaccionales entre personajes, *quid pro quos*, etc. recursos todos ellos propios de sendas dramaturgias en las que primaba el sentido del doble como única solución vital. La coincidencia entre Wilde y Feydeau era evidente desde el punto de vista de la construcción externa de sus piezas -en lo referente a los recursos empleados por los autores para establecer un sistema perfectamente estructurado de oposiciones binarias, ternarias e incluso cuaternarias-, como en la interpretación que se desprendía de estas estructuras fractales -pues tales oposiciones tenían un eje central rotatorio esencial para la comprensión de las obras, al que se asociaba el concepto de relativismo, capaz de difuminar mitificaciones asociadas a la pareja y a la familia como fundamento social- que favorecía el dinamismo dialógico y escénico, y por ende la agilidad argumental y dramática. Así, la estructura del género, aparentemente reiterativa y en consecuencia carente de significado que fuera más allá de un simple juego de equívocos y enredos, era de importancia capital. Pues bajo su uso residía una conceptualización del género cómico como elemento disgregador del sentido unívoco de la moral social, a través del cual ambos autores reunían perspectivas subversivas conformes, aparentemente, a la ortodoxia del público. La risa ejercía de ilusión y de exorcismo de la ilusión. Impedía reconocer el subterfugio empleado bajo un aura de simplicidad. Restaba trascendencia a la seriedad de los propósitos al tiempo que agudizaba su significado para el dramaturgo. Bajo una propuesta aparentemente trivial, Wilde y Feydeau, desmenuzaban una sociedad decadente, en el que el doble de los personajes primaba sobre sus verdaderas vidas, consumiéndolos en dramaturgias del adulterio y de la mentira. Katharine Worth desmentía el sentido aparentemente cómico y neutral de la obra definiéndola como “a philosophical farce” y “an existential farce”⁵, mientras que Kerry Powell la distinguía del resto de las obras inglesas contemporáneas basándose en un “undercurrent of seriousness which was mostly absent among other

⁴ In *Cahiers de la Compagnie M.Renaud J.-L.Barrault*, “Molière-Feydeau”, 15^{ème} cahier. Paris. Julliard. Janv. 1956. p. 53.

⁵ Katharine Worth. *Op. Cit.* p.153.

farces of the day”⁶. El mismo Wilde había anunciado el doble filo de la comedia al describirla como “exquisitely trivial, a delicate bubble of fancy, and it has its philosophy...that we should treat all the trivial things of life very seriously, and all the serious things with sincere and studied triviality”⁷, y en *The Soul of Man Under Socialism*, el irlandés se refería a la farsa y a la comedia burlesca en tanto que formas artísticamente revolucionarias, aptas para la subversión velada, debido a la libertad que permitían al autor⁸.

De acuerdo con este punto, y en último lugar queremos señalar un paralelismo entre el *vaudeville* de Feydeau y la comedia de Wilde, esencial para el justo entendimiento del significado profundo de las obras. Durante los primeros capítulos de este trabajo, hemos señalado el prejuicio existente en la crítica literaria tradicional a propósito de los géneros considerados “menores”. La vacuidad literaria y la simplicidad estilística, además de la mecanicidad reinante en la estructura de las obras son, generalmente los argumentos esgrimidos para desvirtuar unos géneros que analizados con cierto rigor, denotan significados de mayor trascendencia. Feydeau es uno de esos ejemplos que con los años ha revitalizado su valor a partir del atento examen realizado por la crítica a partir del último cuarto del siglo pasado. Lejos de ser interpretado como un autor de risa “automática” o repetitivo, sus obras han trascendido como vivos reflejos de la crisis existencial del hombre moderno, sumergido en un universo dislocado entre la ilusión y la realidad, entre el subjetivo mundo de los deseos y la norma social. Los personajes de Feydeau, en tanto que dobles sometidos a su obligación como maridos y sus deseos como amantes, a la imposibilidad de comunicar y al aislamiento conyugal reflejados en su ciclo “*Du mariage au divorce*”⁹, anticipan el conflicto interno del sujeto que las diversas corrientes literarias del siglo XX desarrollarán desembocando en el archiconocido

⁶ Kerry Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*. Op. Cit. p.125.

⁷ *More Letters*. P. 196.

⁸ Sus palabras exactas eran “burlesque and farcical comedy, the two most popular forms, are distinct forms of art. Delightful work may be produced under burlesque and farcical conditions, and in work of this kind the artist in England is allowed a very great freedom.” *SMS*. p. 909.

⁹ Cf. *On Purge Bébé!*; *Mais n'te Promène donc pas toute nue !*; *Feu la mère de Madame !*; *Hortense a dit « Je m'en fous »*.

Théâtre Nouveau. Efectivamente, trazar los orígenes del Nouveau Théâtre, del absurdo en autores como Beckett, Ionesco o Pinter, obliga remontarse necesariamente a Labiche, Feydeau, Jarry, Lewis Carroll, Oscar Wilde o Edward Lear. No en vano, recuerda Leal¹⁰, Orson Wells, antes de dedicarse plenamente al cine, escogía en 1936 para el segundo montaje llevado a cabo por su compañía teatral –el primero sería una representación de Macbeth a cargo de actores negros- una versión surrealista de *Un Chapeau de Paille d'Italie* titulado *Horse Eats Hat*, escrita por él mismo en colaboración con el poeta Edwin Denvy. En este mismo sentido, las conexiones de Feydeau con el surrealismo y el teatro del absurdo son aún más evidentes. Como afirma Gidel, en 1938 Paul Achard vislumbraba en Feydeau uno de los inspiradores de la comedia cinematográfica, Y Robert Kemp consideraba *La Dame de Chez Maxim*, “une farce que ne surpasseront pas les inventions de *Parade*, des *Mariés de la Tour. Eiffel*, des *Mamelles de Tiresias*”¹¹. Otros autores han interpretado su obra como uno de los pilares precursores del dadaísmo, e incluso Antonin Artaud cita a Feydeau en 1930 al rastrear los orígenes del teatro Alfred Jarry, fundado por el mismo en compañía de Roger Vitrac. La violencia del teatro de Feydeau es evidente. Violencia gestual y verbal, transgresora de los cánones de corrección asociados a los movimientos burgueses, pausados y calculados en su forma. Violencia que por su deformidad anticipa el absurdo, y que trasciende el simple marco del teatro de bulevar. En palabras de Daniel Toscan du Plantier, “ce qui peut n’apparaître au départ que comme l’apologie d’un théâtre bourgeois, atteint, peut-être au fond par une volonté d’efficacité, une sorte de violence qui donne au théâtre de Feydeau toute sa modernité, dépassant largement le cadre du boulevard”.¹²

Este aspecto es esencial para la comprensión de Feydeau y de Wilde como anticipos de la modernidad en el teatro del siglo XX. Con todo, no es menos cierto que ambos dramaturgos han sido señalados, por separado, como precursores del

¹⁰ Julio Leal. *Aproximación al Teatro de Eugène Labiche: Actualidad del Fenómeno a través de la Escenificación Contemporánea*. Op. Cit. P. 486.

¹¹ Henri Gidel. *Le Théâtre de Georges Feydeau*. Op. Cit. P. 337.

¹² *Cahiers de La Comédie Française*. “Feydeau. Comédies en un Acte.”. Mai-Juin, 1945. N°139/140. P.35.

absurdo dramático de los Pinter y Ionesco de la segunda mitad del siglo XX. Concretamente, Harold Bloom comparaba en un famoso texto¹³ *The Importance of Being Earnest* con el universo imaginario de Lewis Carroll, y Katharine Worth¹⁴ apuntaba ciertos aspectos de la obra de Wilde relacionados con las convenciones arquetípicas de la farsa, cercanos igualmente a los planteamientos surrealistas. Así, la frenética velocidad de las escenas, similar a un viaje alucinante e irreal, o el vacío de la identidad humana expresada en la metamorfosis nominal, resultan anticipos del surrealismo que sin lugar a dudas se hallan por igual en Feydeau¹⁵. No es extraño tampoco que Tom Stoppard, en su parodia de *The Importance of Being Earnest, Travesties*, caracterice al personaje de Jack con los rasgos fácilmente reconocibles de Tristan Tzara, enlazando claramente la comedia wildeana con los presupuestos anarquistas y revolucionarios de autor del primer Manifiesto Dadá. Por su parte, David Parker, recogiendo la opinión de Martin Adams, sitúa como orígenes del desdoblamiento del sujeto al que asistimos en *The Importance of Being Earnest*, una tradición literaria francesa que trasciende la comicidad característica del *vaudeville*, anclada en algunos casos en el simbolismo decadente, y que plantea la problemática de los límites de lo real y del conocimiento humano. Parker posiciona a Wilde dentro de la tradición literaria francesa, estirpe de pensadores que han tratado desde el punto de vista artístico a la par que ontológico la angustiosa dicotomía entre el doble y el Uno :

More than most writers of farce, Wilde was conscious of this concern with identity, so natural to the form, and he uses it to express a preoccupation which the nineteenth century gave birth to, and the twentieth century cherishes. Lurking always in the depths of the play is a steady contemplation of Nothingness, of le *néant*, which is all the more effective for its being, in contrast to most of its manifestations, comic in mode. Instead of making Nothingness a pretext for despair, Wilde finds in it a challenge to the imagination. For him, Nothingness in human identity, in human claims to knowledge, in the organization of society, becomes a field to be tilled by the

¹³ Harold Bloom. *Cómo Leer y Porqué*. Barcelona. Anagrama. 2000.

¹⁴ Katharine Worth. *Op. Cit.* Pp.156-168.

¹⁵ En cuanto al vacío nominal y sus metamorfosis, el ejemplo más evidente en la dramaturgia de Feydeau sería la pieza *Champignol Malgré Lui*, cuyo título ya es por sí solo revelador.

artist -by the artist in each of us. In many ways a writer owing more to French than to English tradition, in this respect too Wilde shares a quality of vision with Flaubert, Villiers, Zola, Barbey d'Aurevilly and Mallarmé. They differ from each other of course, as Wilde differs from them, but in the vision of each, as Robert Martin Adam says, 'The shell of personal identity collapses, the yolk of individuality is split. Even grossness is a form of transparency, even knowledge is a form of complicated and difficult ignorance' (Flaubert)

Tras la cita de Flaubert, el autor concluye,

If *The Importance of Being Earnest* looks back to the French nineteenth century, it also looks forward to the twentieth century and the drama of the absurd.¹⁶

Si bien Parker acierta situando a Wilde en la línea filosófica mencionada más arriba, su argumento falla al ponderar de manera insuficiente e infravalorar las posibilidades del *vaudeville* afirmando más tarde su incapacidad para vehicular conceptos trascendentes tales como la cuestión de la identidad humana, la fragilidad del sujeto único o el poder del lenguaje como creación y exorcismo de realidades. Pues tales planteamientos han sido relacionados con las obras de Feydeau, en tanto que reflejo irrisorio de la tragedia de la modernidad.

Curiosamente, Wilde, como Feydeau, siguen siendo asiduamente representados en todos los escenarios europeos, así como aquellos autores considerados descendientes directos del irlandés –Coward, Orton y Stoppard- y que, cuando son analizadas sus obras en profundidad, muestran evidentes paralelismos con la comedia francesa. Anecdóticamente podemos señalar que el propio Noel Coward componía en 1958 una versión-traducción del original de Feydeau, *Occupe-toi d'Amélie!*, titulado *Look after Lulu!*, a partir del montaje de la compañía Renaud-Barrault estrenado en la Comédie-Française, destinado en un principio para Lawrence Olivier y Vivien Leigh, y cinco años antes había intentado –sin éxito- una adaptación similar de la primera comedia de sociedad de Wilde, *Lady Windermere's*

¹⁶ D. Parker. *Op. Cit.* Pp. 176-177.

Fan titulada *After the Ball. Look After Lulu!*, tras un periplo por Estados Unidos, se estrenó finalmente en el Royal Court Theatre de Londres con éxito desigual entre el público y la crítica, tanto por el excesivo protagonismo del reparto, cuanto por haber sido estrenada en una sala originariamente destinada a la producción de obras de autores noveles. Harold Hobson, crítico del *Sunday Times*, explicitaba las razones del éxito a medias, señalando sin embargo la calidad del montaje: “If *Look alter Lulu!* is only half a success, the reasons are more than complimentary to everyone concerned. The trouble is that Mr Coward is too witty, and Miss Leigh too beautiful. For the kind of play that *Look after Lulu!* is, beauty and wit are about as necessary a peach melba at the North Pole.”¹⁷ Evidentemente, el arte de la adaptación no contaba como uno de los talentos de Coward, y Feydeau se popularizaría más tarde en los escenarios londinenses de la mano de James Mortimer.

Con todo, el éxito de Feydeau a través de sus infinitos sucesores –Cocteau, en su pieza *Orphée* recoge un conflicto dialógico entre Orfeo y Eurídice de orden doméstico muy similar a los violentos intercambios verbales de los matrimonios presentes en las farsas de Feydeau; Guitry lo considera el maestro junto a Molière y Arrabal realiza un homenaje al vodevilista en su *Teatro Bufo*¹⁸, y si Labiche ha sido concebido uno de los precursores de los Marx en el cine, no es menos cierto que Feydeau anticipa, como lo afirma Bertrand Tavernier, la comedia clásica norteamericana¹⁹, por citar tan sólo unos ejemplos-, y en los escenarios europeos

¹⁷ Noel Coward. *Plays*. Introduced by Sheridan Morley. London. Methuen. 1994. Vol. V.

¹⁸ La edición de su teatro Bufo realizada por Francisco Torres Monreal para la colección Austral recoge las razones del dramaturgo para acercarse al género, siendo la más importante su voluntad de revitalizar un teatro caído en desuso por la profesión. Así lo reconoce al decir, “había en mí como un sentimiento, insoportable, que me decía que nosotros, los dramaturgos, nos habíamos puesto de acuerdo para condenar solidaria y unánimemente, una forma de teatro bien definida, el vodevil. Así que me dije un buen día: ¿Por qué seguir haciéndome cómplice mudo de este rechazo universal inmerecido? Ya va siendo hora de que me ponga a escribir un vodevil”. In F. Arrabal. *Teatro Bufo*. Edición de Francisco Torres Monreal. Madrid. Espasa-Calpe. 1987. p.14.

¹⁹ Tavernier subrayaba los paralelismos entre el dramaturgo francés y el cine norteamericano de la primera mitad de siglo a partir de las declaraciones del realizador Howard Hawks, apuntando “Ce dernier déclarait, après *Le Port de l’Angoise*, après l’impossible monsieur Bébé, que pour écrire une comédie, la première chose à faire est de prendre un sujet dramatique et de le construire d’une manière dramatique –mais surtout, ne jamais tenter de le commencer comme un sujet comique. Exactement ce que disait Feydeau. Or Hawks ne devait pas avoir la moindre idée de ce qu’était Feydeau... Il y a là

contrasta, por la construcción tradicional de sus obras, con las tendencias más aperturistas de estos últimos, sin embargo menos representados. Paradójicamente, las obras de Feydeau, ancladas en una estructuración clásica regida por una exposición, un nudo y un desenlace, son aclamadas por el público frente a un Nouveau Théâtre cada vez menos nuevo, menos moderno, y más desfasado. El binomio Labiche-Feydeau se ha convertido en un sinónimo de éxito indiscutible entre el público y la crítica. Así lo afirmaba Mathieu Galey a propósito de la puesta en escena de *La Station Champbaudet* junto a *la Fille Bien Gardée* de Labiche en la Comédie: “Mais il ne faut pas avoir honte de dire qu’une soirée Labiche à la Comédie-Française c’est le bonheur. Une autre forme de bonheur, libérée en apparence de théories et des intentions, et qui ne se fondent que sur le génie comique, inépuisable, du plus grand des vaudevillistes”²⁰.

La actualidad de Feydeau, como la de Wilde, queda refrendada por un sinfín de testimonios de profesionales del teatro que vislumbran en sus textos la posibilidad de escenificar uno de los grandes, a la altura de un Molière. Concluimos este recorrido citando las palabras de Alain Sachs, que llevó a los escenarios *Un fil à la patte* en el Théâtre de la Porte Saint-Martin en septiembre de 1999: “Monter un grand Feydeau dans un grand théâtre ! Quel metteur en scène n’a jamais rêvé de plonger dans ce monde de pure fantaisie totalement débridée ? Et quel meilleur moyen de quitter théâtralement ce siècle, qu’en adressant un signe de tendresse et de reconnaissance à l’un de ses plus grands dramaturges”²¹. Palabras refrendadas por

un parallèle troublant entre deux civilisations, deux personnes aussi qui ont réfléchi séparément sur les structures d’un genre pour aboutir aux mêmes conclusions. On mesure alors toute la distance qui sépare ces auteurs de ceux du boulevard contemporain, qui, eux, croient toujours que tout doit être comique, même le point de départ.” La comparación es acertada aunque dudamos que Hawks desconociera la existencia de un autor como Feydeau cuyas obras fueron adaptadas sistemáticamente para los *escenarios ingleses y norteamericanos durante todo el siglo. Cahiers de la Comédie Française. Op. Cit. P. 37.*

²⁰ Galey, M. “Le plus grand des vaudevillistes”. *Combat*. 8 Mai 1972. Citado por Julio Leal. *Aproximación al Teatro de Eugène Labiche: Actualidad del Fenómeno a través de la Escenificación Contemporánea. Op. Cit. P. 447.*

²¹ *L’Entracte*. N°125. Septiembre 1999.

Jean-Claude Brialy, a raíz del montaje de *Le Dindon* en Les Bouffes Parisiens durante el invierno de 2001:

Molière, Labiche, Feydeau, Guitry, quatuor gagnant du théâtre de divertissement. Georges Feydeau le poète a su saisir les âmes en les griffant parfois, éternel jeune homme amoureux de l'amour, il regarde le monde avec lucidité parfois cruauté et souvent tendresse. Les personnages de Feydeau ne sont pas des marionnettes mais des êtres faibles, emprisonnés dans leur mauvaise foi, la folie les gagne peu à peu et ils s'accélèrent dans une course vers le bonheur ou la vertu. Le rire les emporte dans un tourbillon qui provoque dans le public un plaisir innocent et enfantin –une liberté sans limite.²²

Testimonios de actores, de directores, de críticos teatrales, de editoriales –pues finalmente la obras de Feydeau han sido reeditadas, desde su antiguo formato en les Editions du Bélier, en Garnier Flammarion, en cuatro volúmenes introducidos y anotados por Henri Gidel, así como en Livre de Poche. Tan sólo queda por analizar la respuesta del público. Y quizá el mejor índice a este respecto sea deducir la recepción a partir del número de montajes recientes del autor. Así, durante la elaboración y redacción de este trabajo –verano 2003-, rastreamos las piezas representadas de los dos principales vodevilistas sobre los escenarios parisinos. Labiche fue objeto de un montaje –*Labiche en trois actes*- que aglutinaba tres de sus obras menos conocidas, *Mon Isménie*, *Le Dossier de Rosafol* et *Les Suites d'un Premier Lit*, bajo la dirección de Anne-Marie Lazarini para el teatro Artistic Athévains de Paris. En cuanto a Feydeau, cuatro montajes diferentes ocupan la cartelera parisina : *A Qui ma Femme ?*, pieza inédita montada Patrick Blandin en Les Funambules; *Feu la mère de Madame ! / Amour et Piano*, dos piezas cortas, la primera de juventud, la segunda más tardía, dirigidas por Maxime Meunier para el Montmartre-Galabru ; *Feydeau Inconnu* para la sala Comédie Caumartin, y en la que cinco jóvenes cómicos se inician metateatralmente en la profesión a través del montaje de un Feydeau inédito, *Monsieur Nounou*; y finalmente, una de sus mayores

²² Revista de Les Bouffes Parisiens, publicada en diciembre de 2001 con motivo del montaje de *Le Dindon*, de Georges Feydeau, a cargo de Jean-Claude Brialy.

obras, *La Puce à l'Oreille*, representada no solamente en París sino que también, para el primer trimestre de 2004, tienen prevista una gira a través de 50 teatros franceses.

Con todo, no podemos cerrar este trabajo sin admitir nuestras limitaciones. Somos conscientes que nuestro análisis no representa sino una síntesis, un breve recorrido a lo largo de la extensa dramaturgia del *boulevard*, y que en él hemos omitido observaciones que serán llevadas a cabo más adelante. Entre las más importantes, el estudio analítico comparado del resto de autores pertenecientes al *dramatic revival* en relación también con las dramaturgias francesas del momento, o la repercusión del teatro cómico francés de finales del XIX en los grandes dramaturgos ingleses del siglo XX. Así, entendemos este trabajo de investigación como un punto de partida, un primer paso, de difícil término con todo, por cuanto de inagotable hay en el oscilar entre influencia y subversión en el proceso de creación artística, así como en la dilucidación de los límites de la intertextualidad.

APÉNDICE 2:
FICHA TÉCNICA Y ARGUMENTO
DE LAS COMEDIAS DE SOCIEDAD DE OSCAR WILDE.

A. *LADY WINDERMERE'S FAN*

Estrenada el 20 de Febrero de 1892 en el St. James Theatre de Londres

Lord Windermere.....	Mr. George Alexander
Lord Darlington.....	Mr. Nutcombe Gould
Lord Augustus Lorton.....	Mr. Mr. H. H. Vincent
Mr. Charles Dumby.....	Mr. A. Vane Tempest
Mr. Cecil Graham.....	Mr. Ben Webster
Mr. Hopper.....	Mr. Alfred Holles
Parker.....	Mr. V. Sansbury
Lady Windermere.....	Miss Lily Hanbury
The Duchess of Berwick.....	Miss Fanny Coleman
Lady Plimdale.....	Miss Granville
Mrs. Cowper-Cowper.....	Miss A. de Winton
Lady Jedburgh.....	Miss B. Page
Lady Agatha Carlisle.....	Miss Laura Graves
Rosalie.....	Miss W. Dolan
Mrs. Erlynne.....	Miss Marion Terry

Acto I & IV Morning Room at Lord Windermere's, Carlton House Terrace

Acto II Drawing-Room at Lord Windermere's

Acto III Lord Darlington's Rooms

Durante las horas previas a la celebración de su cumpleaños, Margaret Windermere es informada por su amiga la Duquesa de Berwick de los rumores que, entre la alta sociedad londinense, corren a propósito de la conducta de su marido, Lord Arthur Windermere. Según la duquesa, Lord Windermere posee una extraña amistad con cierta mujer de oscuro pasado y reputación, Mrs. Erlynne, a la que se rumorea frecuente constantemente y mantiene económicamente. Margaret, educada en el más estricto puritanismo, se siente incapaz de creer las palabras de la duquesa y decide averiguar por sí misma la verdad introduciéndose en el despacho de su marido e

investigando en su libro personal de cuentas, donde comprueba una serie de gastos no justificados de éste, supuestamente dirigidos a la otra mujer. Indignada, reprocha a su marido su actuación y exige una explicación que Lord Windermere, sin embargo, se resiste a proporcionar. Más aún, su marido insiste en que esa misma noche Margaret invite a su fiesta de cumpleaños a la misteriosa mujer. Margaret, enfurecida, se niega rotundamente a ver su casa profanada por el insulto que ésta simboliza, y debe ser su marido quien envíe la invitación a Mrs. Erlynne. La fiesta de cumpleaños tiene lugar y Margaret se ve obligada a recibir en su hogar a una mujer a la que su puritanismo tacha de inmoral. Así, indignada ante la actitud de Lord Windermere y sintiendo su fe en el amor conculcada, opta por huir y entregarse a los brazos de Lord Darlington, un joven dandi al que ha rechazado anteriormente, dejando una carta a su marido en la que explica los motivos de su abandono. La carta es interceptada por Mrs. Erlynne, quien trata de evitar que llegue a manos de Lord Windermere y destruya su matrimonio debido a una confusión. Pues Mrs. Erlynne, en realidad, es la madre de Margaret Windermere, a la que abandonó después de haber nacido. Su reingreso en sociedad tiene por fin rehabilitar su nombre mediante el chantaje a Lord Windermere, a quien amenaza con revelar su verdadera identidad a su hija. Sin embargo, al comprobar como ésta repite sus mismos pasos abandonando el hogar conyugal en brazos de otro hombre, Mrs. Erlynne se arrepiente de sus intenciones y trata de evitar que su hija repita sus mismos errores. Con esta intención se desplaza hasta el domicilio de Lord Darlington donde, sin revelar su identidad, convence a Margaret de su equivocación y consigue que regrese a su hogar. Justo en ese instante entran en escena Lord Darlington acompañado de un grupo de amigos, entre ellos Lord Windermere. Las dos mujeres se ven obligadas a esconderse precipitadamente para no ser descubiertas, olvidando el abanico regalado por su esposo a Margaret Windermere con motivo de su aniversario. Uno de los invitados descubre el objeto y Lord Windermere, sospechando la traición, exige su derecho a registrar la casa. En ese instante Mrs. Erlynne sale de su escondite y confiesa ser la dueña del objeto, permitiendo con su autoinculpación la huida en secreto de Margaret. Al día siguiente, Mrs. Erlynne acude a la mansión de los Windermere para despedirse. Allí entabla una amarga conversación con el marido de su hija, quien, desconocedor de la verdad, le recrimina su supuesta actuación la noche anterior en casa de Lord Darlington. Lejos de arrepentirse o de justificarse, Mrs. Erlynne reivindica con

orgullo sus actos, pues sabe que con ellos salvaguardó el matrimonio de su hija. Finalmente, tras unas palabras sobre su pasado, se despide de Margaret sin revelar su verdadera identidad, permitiéndole conservar la imagen idealizada de su madre que desde niña tuvo.

B. A WOMAN OF NO IMPORTANCE

Estrenada el 19 de Abril de 1893 en el Haymarket Theatre de Londres

Lord Illingworth.....	Mr. Tree
Sir John Pontefract.....	Mr. Holman Clark
Lord Alfred Rufford.....	Mr. Lawford
Mr. Kelvil, M. P.....	Mr. Allan
The Ven. James Daubeny, D. D.....	Mr. Kemble
Gerald Arbuthnot.....	Mr. Fred Terry
Farquhar	Mr. Hay
Francis.....	Mr. Montagu
Lady Hunstanton.....	Miss Rose Leclerq
Lady Caroline Pontefract.....	Miss Le Thiere
Lady Stutfield.....	Miss Horlock
Mrs. Allonby.....	Mrs. Tree
Hester Worsley.....	Miss Julia Neilson
Alice.....	Miss Kelly
Mrs. Arbuthnot.....	Mrs Bernard Beere

Durante una reunión en la mansión de campo de Lady Hunstanton, el joven Gerald Arbuthnot es presentado a Lord Illingworth, diplomático. Éste le propone trabajar junto a él como secretario, lo que entusiasma al joven, y corre a anunciar la buena nueva a su madre, Rachel Arbuthnot. Sin embargo, Rachel no comparte la felicidad de Gerald, pues durante la recepción ha descubierto la identidad de Lord Illingworth, otrora George Harford y padre de su hijo, al que abandonó sin contraer matrimonio con ella. Marcada todavía por el recuerdo del pasado y temiendo perder a su hijo a manos de quien la humilló, Rachel trata de convencer a Lord Illingworth para que renuncie a contratar a su hijo, revelándole la paternidad de éste. Lord Illingworth, al conocer la identidad de Gerald, lejos de reaccionar de la manera esperada por Rachel, comprueba el renacer del sentimiento paterno que jamás poseyó, y no sólo rechaza la

proposición de Rachel sino que consolida sus expectativas de contratar al joven tratando de seducirlo con los placeres y ventajas de su futuro nuevo cargo a su servicio. Mrs. Arbuthnot, desesperada al ver cómo su hijo está a punto de partir junto a quien le obligó a enfrentarse con la sociedad, narra una historia ficticia en la que describe los actos de su padre en el pasado sin revelar su propia identidad, pero Gerald, lejos de condenar a la figura que tanto admira, critica a la mujer que se entregó a él sin haber contraído matrimonio previamente. En ese instante irrumpe frenéticamente en la sala Hester Worsley, una joven norteamericana de mentalidad puritana de la que está enamorado Gerald, narrando lo sucedido en el balcón con Lord Illingworth: éste pretendió besarla. Gerald, ofendido ante la conducta de quien admiraba se enfrenta a él y Mrs. Arbuthnot, con el fin de evitar la violencia, revela a su hijo la identidad de su padre. Al día siguiente, Gerald comunica a su madre su intención de reconciliarla con Lord Illingworth a través de una carta escrita a éste en la que le exige contraer matrimonio con ella y rehabilitar así su pasado. Rachel se niega rotundamente a sus propósitos y, en compañía de Hester, emprender una nueva vida en América. Hace entonces su entrada en la habitación Lord Illingworth quien, tras leer la carta que su hijo ha escrito, acepta a contraer matrimonio con Rachel. Ésta se niega y la conversación se torna insolente en boca del dandi. Indignada, Rachel abofetea a Lord Illingworth con un guante, provocando su salida inmediata de la casa.

C. AN IDEAL HUSBAND

Estrenada el 3 de Enero de 1895 en el Haymarket Theatre de Londres

The Earl of Caversham, K. G.....	Mr. Alfred Bishop
Lord Goring.....	Mr. Charles H. Hawtrey
Sir Robert Chiltern.....	Mr. Lewis Waller
Vicomte de Nanjac.....	Mr. Cosmo Stuart
Mr. Montford.....	Mr. Henry Stanford
Phipps.....	Mr. C. H. Brookfield
Mason.....	Mr. H. Deane
Footman(at Lord Goring's).....	Mr. Charles Meyrick
Footman.....(at Sir Robert Chiltern's).....	Mr. Goodhart
Lady Chiltern.....	Miss Julia Neilson
Lady Markby.....	Miss Fanny Brough
Lady Basildon.....	Miss Vane Featherston
Mrs. Marchmont.....	Mis Helen Forsyth
Miss Mabel Chiltern.....	Miss Maude Millet
Mrs. Chevely.....	Miss Florence West

Durante una recepción celebrada en la casa londinense de Sir Robert Chiltern, una de sus invitadas, Mrs. Cheveley, intenta chantajearle a cambio de no hacer público un secreto de su pasado. Sir Robert Chiltern, joven y prometedor miembro del parlamento, casado con Gertrude Chiltern, consiguió antaño consolidar su fortuna y su carrera política revelando un secreto de estado a un especulador financiero. Mrs. Cheveley es sabedora de lo ocurrido y trata de persuadirle para que pronuncie en el parlamento una defensa pública de la construcción de una canal en Sudamérica. Tal proyecto es, en realidad, un fiasco, pero supondría una serie de beneficios económicos a la mujer y a sus socios. Chiltern acepta en principio la proposición de Mrs. Cheveley aunque más tarde su mujer, desconocedora de lo ocurrido entre su marido y Mrs. Cheveley, consigue que recapacite y modifique su discurso. Entre la espada y la pared,

Robert Chiltern recurre a su amigo Lord Goring en busca de ayuda. Paralelamente, Mrs. Cheveley se persona en casa de los Chiltern para comprobar si el plan sigue en pie y recuperar un brazalete perdido allí la noche anterior, encontrando a Lady Chiltern con quien mantiene una agria conversación sobre el pasado de ambas. Lady Chiltern, ofendida con la sólo presencia de Mrs. Cheveley, la invita a abandonar la casa y ésta, indignada, le revela el oscuro pasado de su marido. Gertrude modifica a partir de ese momento el ideal marital sobre el que había basado su matrimonio y su felicidad, exigiendo responsabilidades a su marido, y creando desde ese momento un cisma de desilusión entre ambos. Esa noche, en su casa, Lord Goring recibe una carta de Gertrude Chiltern solicitando su ayuda, pero antes de su llegada Mrs. Cheveley se presenta allí, y mientras le espera en el salón, indaga en su correspondencia y descubre la carta de Gertrude, escrita con palabras de ambigua interpretación. En ese instante Lord Goring, acompañado de su padre, y más tarde Robert Chiltern, irrumpen en el salón. Allí, tras la despedida de Lord Caversham, Robert Chiltern y Lord Goring entablan una conversación sobre lo ocurrido a raíz del chantaje propuesto por Mrs. Cheveley y el descubrimiento del pasado de Robert por parte de su esposa hasta que, repentinamente oyen caer una silla en la habitación contigua donde espera a ser recibida Mrs. Cheveley. Robert Chiltern teme haber sido espiado y que su secreto se haga público, por lo que exige a su amigo comprobar quien se esconde en esa habitación. Lord Goring, que ha leído previamente la carta de Gertrude, cree que se trata de ésta e intenta evitar que su marido la descubra allí, por lo que se niega a que Robert registre la habitación. Éste indignado, sale precipitadamente de la casa, y Lord Goring descubre sorprendido que la mujer que se ocultaba en la habitación era en realidad Mrs. Cheveley. Mrs. Cheveley, con quien Lord Goring compartió en el pasado una historia de amor, le propone que se case con ella a cambio de entregarle la carta que compromete el pasado de su amigo Robert Chiltern. Como respuesta, Lord Goring le tiende una trampa. Le muestra el brazalete que la mujer perdió la noche anterior, poniéndoselo sobre la muñeca. Pero en realidad el brazalete actúa también como broche, cuyo cierre sólo puede ser abierto si se conoce su funcionamiento. Lord Goring conoce bien el dispositivo dado que se trata de una joya robada hace años a un miembro de su familia. Éste le comunica su intención de denunciar el robo a la policía, y sólo a cambio de la entrega del documento que compromete a su amigo evitará hacerlo. Así lo hace y el hombre quema el documento

deshaciendo toda prueba del oscuro pasado de Robert Chiltern. Sin embargo Mrs. Erlynne se apodera en ese instante de la ambigua carta enviada por Gertrude a Lord Goring, y consigue salir de la casa sin que éste pueda retenerla. A la mañana siguiente, mientras Lord Goring narra a Gertrude lo sucedido la noche anterior ante el temor de que su marido malinterprete las palabras escritas y sospeche un romance entre su esposa y Lord Goring, entra en escena Sir Robert con la carta entre sus manos, leyéndola. Pero la tensión de la escena se disipa rápidamente gracias a una peripecia dramática: Sir Robert, en lugar de creer que la carta escrita por su mujer iba dirigida a su amigo, entiende que él es el receptor de la misma, dando lugar a la reconciliación de la pareja, aclarando los malentendidos ocurridos la noche anterior. Además, como anuncia Lord Caversham, su discurso en el Parlamento ha sido un éxito rotundo, al negarse a la participación en la construcción del canal, y por ello ha sido nombrado Ministro de Asuntos Exteriores. Con todo, decidido a no cometer de nuevo su error del pasado y a no supeditar su matrimonio a su carrera política, declara que su aceptación del cargo sólo tendrá lugar en el caso de que su mujer así lo desee.

D. THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST

Estrenada el 14 de Febrero de 1895 en el St. James Theatre de Londres

John Worthing, J. P.	Mr. George Alexander
Algernon Moncrieffe.....	Mr. Allan Aynesworth
Rev. Canon Chasuble, D. D.....	Mr. H. H. Vincent
Merriman.....	Mr. Frank Dyll
Lane.....	Mr. F. Kinsey Peile
Lady Bracknell.....	Miss Rose Leclerq
Hon. Gwendolen Fairfax.....	Miss Irene Vanbrugh
Cecily Cardew.....	Miss Evelyn Millard
Miss Prism.....	Mrs. George Canninge

Acto I Algernon Moncrieffe's Rooms in Piccadilly

Act II The Garden at the Manor House, Woolton

Act III, Morning Room at the Manor House, Woolton

Algernon Moncrieffe recibe en su casa londinense la visita de su amigo Jack Worthing, y a raíz de una conversación a propósito de una pitillera olvidada por éste, ambos amigos confiesan llevar sendas vidas paralelas a partir de la creación de dos personajes imaginarios por los que se hacen pasar en función del espacio en el que se encuentran. Jack ha inventado un hermano ficticio llamado Ernest que le permite desplazarse a Londres desde el su residencia en el campo, mientras que Algernon recurre a un amigo supuestamente enfermo de nombre Bumbury, con el fin de eludir sus compromisos en la capital. Sin embargo, mientras que Algernon hace de su desdoblamiento una filosofía de vida indispensable para soportar el tedio de la monotonía, Jack condena su actitud así como la suya propia, y se dispone a dar muerte imaginaria a su hermano una vez haya sido aceptado como esposo de Gwendolen Fairfax, prima de Algernon e hija de Lady Bracknell. Precisamente Algernon espera esa tarde la visita de las dos mujeres, y tras su llegada, propicia la ocasión para que los dos enamorados tengan la oportunidad para declararse sus sentimientos. Jack se sorprende

al comprobar que la joven acepta sin dudar su mano, y es que en verdad Gwendolen está enamorada de su nombre ficticio, Ernest, por el que se hace pasar durante su estancia en Londres. Tras la declaración, Lady Bracknell interroga detalladamente al joven con el fin de descubrir si se trata de un buen partido para su hija. Sin embargo los humildes y desconocidos orígenes de Jack –éste es huérfano y fue hallado en un maletín en la taquilla de una estación de trenes- no contribuyen a crear una opinión favorable de él a la mujer, e impide a su hija que prosiga su amistad. Paralelamente Algernon ha copiado la dirección de la residencia de campo de Back, en Woolton, con el fin de conocer a la joven, Cecily, que tiene a su cargo en tanto que tutor, ante la cual se hará pasar por el ficticio hermano londinense de Jack, Ernest.

Una vez en Woolton, Algernon, ahora Ernest, se presenta en la casa en tanto que hermano de Jack. Casualmente, en ese preciso instante, éste último regresa a la casa vestido de negro, dispuesto a simular la muerte de su hermano. La confusión se supera sin revelar la verdadera identidad de Algernon, fingiendo una supuesta enemistad entre los dos hermanos, que Cecily se apresura a reconciliar obligándoles a estrechar sus manos. Una vez solos, Jack insta a su amigo a que regrese a Londres, a lo que éste se niega rotundamente. Más tarde, Algernon aprovecha la ocasión para declarar su amor a Cecily, sorprendiéndose al comprobar que, a pesar de conocerla tan sólo desde unas horas antes, la muchacha asegura estar comprometidos desde hace meses, exactamente desde el momento en que supo que Jack tenía un hermano de nombre Ernest. Algernon decide por lo tanto cambiar de nombre concertando un bautizo con el reverendo Chasuble, decisión que su amigo Jack había adoptado también horas antes. Más tarde se presenta en casa de Jack, Gwendolen. Su llegada es accidentada pues nada más realizar su entrada conoce a Cecily con quien discute a propósito de la identidad de su enamorado. Ambas coinciden al afirmar que su prometido tiene por nombre Ernest Worthing, un nombre que remite, en el caso de Cecily a Algernon –el hermano ficticio de Jack- y en el caso de Gwendolen al mismo Jack, cuyo nombre varía durante sus estancias londinenses. El enredo se disipa al hacer su entrada los dos hombres, que se ven obligados a confesar la verdad a las dos mujeres. Hermanadas por la mentira de la que han sido víctimas, las dos mujeres se reconcilian, y más tarde, acaban perdonando a sus enamorados. La cordialidad de la escena desaparece al personarse en la casa la

madre de Gwendolen, Lady Bracknell. Ésta sigue firme en su propósito de rechazar a Jack mientras sus orígenes sean humildes e inciertos. Sin embargo, accede inmediatamente a la voluntad de su sobrino Algernon de contraer matrimonio con la joven Cecily, heredera de una gran fortuna. Es entonces Jack, como represalia, quien se opone al matrimonio de Algernon y su pupila. Una peripecia dramática hace que la situación se invierta completamente. Lady Bracknell reconoce a la institutriz de Cecily, Mrs. Prism. Ésta trabajó otrora en casa de su difunta hermana. Mrs. Prism admite su pasado al servicio de la madre de Algernon, y confiesa haber depositado por error, en lugar de una novela sentimental escrita por ella misma, un niño recién nacido dentro de un maletín en el interior de una consigna de la Victoria Station de Londres. Al oír sus palabras, Jack presenta el maletín en el que fue encontrado para averiguar si se trata del mismo que depositó la mujer. Así lo asiente y Jack, creyendo haber reencontrado a su madre, abraza a la institutriz, suscitando su indignación pues ésta es soltera. Jack sin embargo, responde no importarle ser hijo de madre soltera. Lady Bracknell resuelve el malentendido al informarles de que el niño depositado en la consigna no pertenecía a Mrs. Prism, sino a su difunta hermana. Por lo tanto, Jack es en realidad el hermano mayor de Algernon. Con todo, su nombre verdadero sigue siendo una incógnita para él. Lady Bracknell recuerda que era idéntico al del padre de éste, el general Moncrieffe. Indagando en el anuario del ejército, averigua que su nombre era Ernest, tal y como había inventado en su ficción. Reconciliado con su pasado, las dos parejas se abrazan felices con el descubrimiento, así como Mrs. Prism y el Dr. Chasuble que, como los anteriores personajes, deciden también contraer matrimonio.

APÉNDICE 3:
BIBLIOGRAFÍA.

APÉNDICE 3: REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

3.1. FUENTES PRIMARIAS

3.1.1. Obra de Oscar Wilde¹

- Vera; or, the Nihilists. A Drama in Four Acts*. London. Ranken and Co. 1880.
- Poems*. London. David Bogue. 1881.
- “The Decay of Lying: A Dialogue”. *Nineteenth Century*. Vol. XXV. N° 143. (January 1889). Pp. 35-56.
- “The True Function and Value of Criticism; with some Remarks on the Importance of Doing Nothing: A Dialogue”. *Nineteenth Century*. Vol. XXVII. N° 161. July 1890. pp. 123-147. y Vol. XXVIII. N° 163. September 1890. pp. 435-459.
- Intentions*. London. McIlvaine and Co. 1891.
- The Soul of Man Under Socialism*. Fortnightly Review. Vol. XLIX. N°290. February 1891. pp. 292-319.
- Lady Windermere’s Fan. A Play About a Good Woman*. London. Elkin Mathews and John Lane. 1893.
- Salomé, Drame en un Acte*. Paris. Librairie de l’Art Indépendante / London, Elkin Mathews and John Lane. 1893.
- A Woman of No Importance*. London. John Lane. 1894.
- The Ballad of Reading Gaol, by C. 3. 3*. London. Leonard Smithers. 1898.
- An Ideal Husband, by the Author of Lady Windermere’s Fan*. London. Leonard Smithers and Co. 1899.
- The Importance of Being Earnest. A Trivial Comedy for Serious People in Three Acts*. London. Leonard Smithers. 1899
- The Duchess of Padua*. London. Methuen and Co. 1908.

¹ Por orden cronológico de publicación. La fecha, editorial, y lugar de edición corresponden a la primera edición. Todas las obras citadas han sido estudiadas, por su accesibilidad, en una edición moderna, *Collected Works of Oscar Wilde*. Ware. Wordsworth Editions. 1998.

3.1.2. Obras de autores franceses del *boulevard*.

- Augier, Emile. *Théâtre Complet*. Paris. Calmann-Lévy. 1873. 7 Vols.
- Augier, Emile. *Les Lionnes Pauvres. Pièce en Cinq Actes, en Prose*. Paris. Michel Lévy Frères. 1858.
- Barrière, Théodore; Decourcelle, Adrien. *Un Monsieur qui suit les Femmes. Théâtre Contemporain Illustré*. Paris. Michel Lévy Frères. 1860
- Delpit, Albert. *Le Fils de Coralie*. Paris. Ollendorf. 1880.
- Dumas, Alexandre. *Le Fils de l'Émigré*. Actes-Sud Papiers. 1995.
- Dumas [fils], Alexandre. *Théâtre Complet*. Paris. Calmann-Lévy. 1885. 7 Vols.
- Dumas [fils], Alexandre. *El Hijo Natural*. Traducción de D^a. Emilia Serrano de Wilson. París. Administración de la Caprichosa. 1858.
- Feydeau, Georges. *Théâtre Complet*. Henri Gidel (Ed.). Paris. Bordas. 1988. 4 Vols.
- Labiche, Eugène. *Les Petits Oiseaux. Comédie en trois Actes. with Vocabulary and Exercises by William C. Ferguson*. Toronto. The Copp Clark Company Limited. 1923.
- Labiche, Eugène. *Oeuvres Complètes de Labiche*. Paris. Club de L'Honnête Homme. 1966. 10 Vols.
- Labiche, Eugène. *La Cagnotte*. Présentation et Notes de Marie-France Azéma. Paris. Librairie Générale Française. 1994.
- Légouvé, Ernest; Dinaux, Prosper. Louise de Lignerolles. in *La France Dramatique au Dix-Neuvième Siècle. Choix de Pièces Modernes*. Paris. C. Tresse Editeur. 1844
- Lemaître, Jules. *Révoltée*. Paris. Calmann Lévy. 1889.
- Meilhac, Henri ; Halévy, Ludovic. *Théâtre de Meilhac et Halévy Complet*. Paris. 1899.
- Musset, Alfred de. *Œuvres Complètes*. Paris. Seuil. 1963.
- Sardou, Victorien. *Théâtre Complet*. Paris. Albin Michel. 1934. 25 Vols.
- Sardou, Victorien. *Fernande*. Paris. Michel Lévy Frères. 1870.
- Scribe, Eugène. *Œuvres Complètes*. Paris. Furne et Cie / Aimé André. 1841.
- Scribe Eugène. *Adriana Lecouvreur*. In *Teatro Selecto, Antiguo y Moderno, Nacional y Extranjero. Coleccionado e ilustrado con una introducción, notas y*

observaciones críticas y biográficas de los principales autores por Don Cayetano Vidal y Valenciano. Barcelona. Establecimiento tipográfico Editorial de Salvador Manero. 1868. Tomo VI.

3.2. FUENTES SECUNDARIAS

3.2.1. Obras de referencia general sobre el teatro: historia, crítica y recepción.

- Adams, W., *A Dictionary of the Drama*. London. Chatto & Windus. 1904.
- Alternberd, L., *A Handbook for the Study of Drama*. New York. Macmillan. 1966.
- Bapst, D. *Essai sur l'Histoire du Théâtre. La Mise en Scène, le Décor, le Costume, l'Architecture, l'Éclairage, l'Hygiène*. Paris. Hachette. 1893.
- Bentley, Eric. *The Theory of the Modern Stage. An Introduction to Modern Theatre and Drama*. Applause Theatre Book Publishers. 1997.
- Bentley, Eric. *La Vida del Drama*. México. Barcelona .Buenos Aires. Paidós. 1998.
- Brockett, Oscar G. *The Theatre. An Introduction*. New York. Holt, Tinehart and Winston. 1964.
- Burns, E., *Theatricality : A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, London. Longman.1972.
- Burns, E. *Sociology of Literature and Drama*. Harmonsworth. Penguin.1973.
- Cerny, Franksek. “Les tragédiennes comme un phénomène caractéristique du théâtre européen à la fin du XIXème et au commencement du Xxème siècle. In Lukes, Milan (editor). *La Participation de l'Acteur à la Réforme Théâtrale à la Fin du XIXème et au début du Xxème Siècle. 7º Congrès International de Recherches Théâtrales*. Prague. 3-8. Septembre 1973. Praha. Universita Karlova. 1976. Pp. 23-35.
- Ertel, E., “Eléments pour une Sociologie du Théâtre”. *Travail Théâtral*, n°28/29. Pp.121-150.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Hardmonsworth. Penguin. 1980.

- Fournier, N., *L'Aparté dans le Théâtre Français du XVIIème Siècle au XIXème siècle*. Paris-Louvain. Éd. Peters. 1991.
- Goodlad, J.-S.-R. *A Sociology of Popular Drama*. London. Heineman, 1971.
- Gouhier, Henri. *L'Essence du Théâtre*. Paris. Aubier Montaigne. 1968.
- Hauser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Barcelona. Labor. 1993.
- Howart, W.D. "From Arlequin to Ubu: Farce as Anti-theatre". In *Farce*. James Redmon (Ed.) Cambridge. Cambridge University Press. 1988. Pp. 153-171.
- Hubert, Marie Claude. *Le Théâtre*. Paris. Armand Colin. 1988.
- Jauss, H., R. *Pour une Esthétique de la Réception*. Paris. Gallimard. 1978.
- Moynet, M.J. *El Teatro del Siglo XIX por Dentro*. Madrid. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. 1999.
- Nitze, William A.; Dargan, Preston E. *A History of French Literature: From the Earliest Times to the Present*. New York. Holt. 1938.
- Pavis, P. "Vers une Esthétique de la Réception Théâtrale" in *La Relation Théâtrale*. Bourgy, V. et Durand, R. (Eds.). Lille. Presses de L'Université de Lille. 1980.
- Pignarre, Robert. *Histoire du Théâtre*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. « Que sais-je ? ». 1945.
- Purdie, S. *Comedy. The Mastery of Discourse*. New York. Harvester Wheatsheaf. 1993.
- Roubine, J.-J. *Théâtre et Mise en Scène*. Paris. Littératures Modernes-Presses Universitaires de France. 1980.
- Roubine, Jean Jacques. *Introduction aux Grandes Théories du Théâtre*. Paris. Bordas. 1990.
- Ryngaerts, J.-P., *Introduction à l'Analyse du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- Sanders, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford. Clarendon Press. 1994.
- Ubersfeld, A., *Le Roi et le Bouffon*. Paris. Corti. 1974.
- Ubersfeld, A, *L'objet Théâtral*. Paris. C.N.D.P. 1978.
- Ubersfeld, A. et Banu, G. *L'Espace Théâtral*. Paris. C.N.D.P. 1979.
- Ubersfeld, A. *Lire le Théâtre*. Paris. Éditions Sociales. 1981.

- Ubersfeld, A. *L'École du Spectateur*. Paris. Éditions Sociales. 1982.
- Wellwarth, G., *The Theater of Protest and Paradox. Developments in the Avant-Garde Drama*. New York University. 1964.
- Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. London. The Hogarth Press. 1968.

3.2.2. Piezas teatrales, monografías, artículos y ensayos críticos sobre la literatura dramática inglesa del siglo XIX.

- A New Drama or we faint! Decline of the Drama! Review of the Actors! Reprinted from 'Bentley's Monthly Review'*. London. John Bentley and Company. 1853.
- Albery, Wyndham (Ed.). *The Dramatic Works of James Albery*. London. Peter Davies. 1939. 2 Vols.
- Almar, George. *The Robber of the Rhine. A Melodrama in Two Acts*. London. Thomas Hailes Lacy. 1850.
- Archer, Charles. *William Archer. Life, Work and Friendships*. London. George Allena & Unwin Limited. 1931.
- Archer, William. *English Dramatists of Today*. London. Sampson Low & Co. 1882.
- Archer, William. *About the Theatre. Essays and Studies*. London. T. Fisher Unwin. 1886.
- Archer, W; Granville Barker, H. *A National Theatre. Scheme and Estimates*. Duckworth. London. 1895
- Archer, William. *The Theatrical World for 1893-1897*. London. Walter Scott. 1894-1898. 5 Vols.
- Archer, William. *Study & Stage. A Year Book of Criticism*. London. Grant Richards. 1899.
- Archer, William. *The Old Drama and the New. An Essay in re-valuation*. London. William Heinemann. 1923.
- Arnold, Matthew. *The Works of Matthew Arnold*. 15 Volumes. Vol. III: *Essays in criticism*. London. Macmillan and Co. 1903.
- Ashley, L. R. N. *Nineteenth-Century British Drama*. Glenview. Scott Foresman. 1967.

- Aston, Elaine. *Sarah Bernhardt. A French Actress on the English Stage*. Oxford, Providence. Berg Publishers Limited. 1989.
- Avery, Emmett L. "Foreign Performers in the London Theaters in the Early Eighteenth Century". *Philological Quarterly*, XVI, II. April 1937. Pp. 105-123.
- Bailey, J.O. *British Plays of the Nineteenth Century. An Anthology to Illustrate the Evolution of the Drama*. New York. The Odyssey Press. 1966.
- Bancroft, Marie Effie, Lady; Bancroft, Sir Squire. *Mr. And Mrs Bancroft on and off stage. Written by Themselves. With Portraits*. London. Richard Bentley and Son. 1891.
- Bancroft, Marie Effie, Lady; Bancroft, Sir Squire. *The Bancrofts. Recollections of Sixty Years*. Thomas Nelson and Sons. London. 1911.
- Bancroft, Marie Effie, Lady; Bancroft, Sir Squire. *Empty chairs*. London. John Murray. 1925.
- Baker, Michael. *The Rise of the Victorian Actor*. London. Croom Helm. 1978.
- Baker, H. B. *History of the London stage and its Famous Players (1576-1903)*. London. George Routledge and Sons. 1904.
- Beecher Hogan, Charles; Avery, Emmett Langdon; Scouten, Arthur Hawley; Stone, George Winchester. *The London Stage 1776-1800. A Critical Introduction*. Southern Illinois University Press. 1968.
- Beerbohm, Max. *Herbert Beerbohm Tree. Some Memoirs of him and of his art collected by Max Beerbohm*. London. Hutchincon and Co. 1920.
- Beerbohm, Max. *Around Theatres*. London. Rupert Hart-Davis. 1953.
- Beerbohm Tree, Herbert. *Some Interesting Fallacies of the Modern Stage. An Address Delivered to the Playgoers' Club at St. James's Hall, on Sunday, 6th December 1891*. London. William Heinemann. 1892.
- Beerbohm Tree, Herbert. *Thoughts and After Thoughts*. London. Cassell & Co. 1913.
- Bentley, Eric. *What is Theatre?. Incorporating The Dramatic Event and other Reviews. 1944-1967*. London. Methuen. 1969.
- Bernard, William Bayle. *Louison, the Angel of the Attic; or, the Recompense. A serio-comic drama in one act*. London. Dick Standard Plays. N°710. 1886.

Referencias bibliográficas

- Boaden, James. *Memoirs of the Life of John Philip Kemble, Esq., including a history of the stage, from the time of Garrick to the present period.* London. Longman & Co. 1825. 2 Vols.
- Booth, Charles. *Life and labour of the people of London. the Charles Booth Collection, 1885-1905, from the British Library of Political and Economic Science, London,. a listing and guide of parts one and two of the Harvester microfilm collection.* Brighton. Harvester Microforms. 1988.
- Booth, Michael R. *Prefaces to English Nineteenth-Century Theatre.* Manchester. Manchester University Press. s/f.
- Booth, Michael R. "East End and West End: Class and Audience in Victorian London". *Theatre Research International.* ii. February 1977. pp. 98-103.
- Booth, Michael R., *et alii.* *The Revels History of Drama in English.* Vols. VI, "1750-1880", y VII, "1880 to the Present Day". London. Methuen. 1978.
- Booth, Michael R. (Ed.). *Victorian Theatrical Trades. Articles from the Stage 1883-1884.* London. The Society for Theatre Research. 1981.
- Booth, Michael R. *Victorian Spectacular Theatre. 1850-1910.* Boston, London, Henley. Routledge & Kegan Paul. 1981.
- Borsa, Mario. *The English Stage of Today. Translated from the Original Italian and Edited with a Prefatory note by Selwyn Brinton, M.A.* London. John Lane. 1908.
- Boucicault, Dion. "The Decline of the drama. An epistle to C*****s R****e From Dion Boucicault". In *The North American Review.* September 1877. vol. Cxxv. Boston. James R. Osgood and Company 1877.
- Boucicault, Dion. *London Assurance.* James L. Smith (Ed.) London. Adam & Charles. 1984.
- Bowley, Victor E. A. "English Versions of Victor Hugo's Plays". *The French Quarterly.* X, vol. 2. June 1928
- Brada, *pseud.* (i.e. Countess Henrietta Consuela de Puliga). *Notes sur Londres. Préface de Augustin Filon.* Paris. Calmann-Lévy. 1895.
- Brough, R. B.. *Kensington Garden's; or, Quite a Ladies's Man.* London. Lacy's Acting Edition. 1871. n° 88.

- Calvert, Walter. *Sir Henry Irving and Miss Ellen Terry. A Record of Twenty Years at the Lyceum Theatre*. London. Henry J. Drane. 1897.
- Chothia, Jean. *English Drama of the Early Modern Period, 1890-1940*. London, New York. Longman. 1996.
- Chothia, Jean (Ed.). *The New Woman and Other Emancipated Woman Plays*. Oxford, New York. Oxford University Press. 1998.
- Conolly, L.W. ; Wearing, J.P. *English Drama and the Theatre 1800-1900. A Guide to Information and Sources*. Detroit. Gale Research Company. 1978.
- Cole, Toby. (Ed.). *Playwrights on Playwriting. The Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco*. London. Macgibbon and Kee. 1960.
- Craig, Edith; St. John, Christopher (Ed.). *Ellen Terry's Memoirs*. London. Victor Gollancz Ltd. 1933.
- D'Heylli, Georges. *La Comédie Française à Londres, 1871-1879. Journal Inédit de E. Got ; Journal Inédit de F. Sarcey, publiés avec une introduction de Georges d'Heylli*. Paris. Ollendorf. 1880.
- Darbyshire, Alfred. *The Art of the Victorian Stage. Notes and Recollections*. London. Sherratt & Hughes. 1907.
- Davis, Jim. "His Own Triumphantly Comic Self: Self and Self Consciousness in Nineteenth-Century English Farce". In *Farce*. James Redmon (Ed.) Cambridge. Cambridge University Press. 1988. pp.115-129.
- De la Mare, Walter (Ed.). *The Eighteen-Eighties. Essays by Fellows of the Royal Society of Literature*. Cambridge. Cambridge University Press. 1930.
- Decker, C. R. *The Victorian Conscience*. New York. Twayne Publishers. 1952.
- Demastes, William W. ; Kelly, Katherine E. *British Playwrights, 1880-1956. A Research and Production Sourcebook*. London. Greenwood Press. 1996.
- Dibdin, Charles. *History and Illustrations of the London Theatres : Comprising an account of the origin and progress of the drama in England ; with pictorial and descriptive accounts of the Theatres Royal, Covent Garden, Drury Lane, Haymarket, English Opera House, and Royal Amphitheatre*. London. The Proprietors of "the Illustrations of London Buildings". 1826.

Referencias bibliográficas

- Donohue, Joseph W. *Dramatic Character in the English Romantic Age*. Princeton University Press. Princeton. New Jersey. 1970.
- Dowling, Linda. "The Decadent and the New Woman in the 1890's". *Nineteenth Century Fiction*. Nº 33. 1979. Pp. 434-453.
- Downer, Alan S. "Players and Painted Stage". *Publications of the Modern Language Association of America*. LXI. 1946. Pp. 522-576.
- Downer, Alan S. *The British Drama. A Handbook and a Brief Chronicle*. New York. Appleton-Century-Crofts-Inc. 1950.
- Duncan, Barry. *The St. James's Theatre. Its strange and Complete History. 1835-1957*. London. Barrie and Rockliff. 1964.
- Emboden, William. *Sarah Bernhardt*. London. Studio Vista. 1974.
- English analyses of the French plays represented at the Gaiety Theatre, London, June and July, 1879 by The Comédie Française. Reprinted from the "London Figaro"*. London. Printed and Published at the "Figaro Office", St. Bride Street, E.C. 1879.
- Erle, T.W. *Letters from a Theatrical Scene-painter ; being Sketches of the Minor Theatres of London as they were Twenty Years Ago*. London. Marchus Ward & Co. 1880.
- Eyre Pascoe, Charles. *Dramatic Notes. An Illustrated Handbook of the London Theatres, 1879*. [1880-1881, edited by W.H. Rideing; 1881-1887, by Austin Brereton; 1888-1893, by Cecil Howard]. London. David Bogue. 1879-1893.
- Filon, Augustin. *Histoire de la Littérature Anglaise depuis ses Origines à nos Jours*. Paris. Hachette. 1896.
- Filon, Augustin. *Le Théâtre Anglais. Hier, Aujourd'hui, Demain*. Paris. Calmann-Lévy. 1896.
- Findlater, Richard. *The Unholy trade*. London. Gollancz. 1952.
- Fitzball, Edward. *Thirty-five Years of a Dramatic Author's Life*. London. T. C. Newby Publisher. 1859. 2 Vols.
- Fitzgerald, Percy. *The World Behind the Scenes*. S/n. S/i. 1881.

- Fyfe, H.Hamilton. "Organizing the theatre". *Fortnightly Review*. N.S: Vol 71. March 1902.
- Forster, John; Lewes, George Henry. *Dramatic Essays. Reprinted from the "Examiner" and the "Leader", with notes and an introduction by William Archer and Robert W. Lowe*. London. Walter Scott, Limited. 1896.
- Fullarton Arnott, James; William Robinson, John. *English Theatrical Literature 1559-1900. A Bibliography incorporating Robert W. Lowe's A Bibliographical Account of English Theatrical Literature*. London. The Society for Theatre Research. 1970.
- Fullarton Arnott, James (Edition, notes and introduction by). *Actors. Sale Catalogues of Libraries of Eminent Persons*. General Editor: A.N.Munby. London. Mansell. 1975.
- Gillespie, Patti P. "Plays : well-constructed and well-made". *Quarterly Journal of Speech*. N°58. 1972. Pp. 313-321.
- Gilbert, W.S. *Original Plays*. London. Chatto and Windus. 1876.
- Granville Baker, Harley. "On translating plays". *Essays by divers hands, being the transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom*. Vol. V. Edited by John Drinkwater. London. Oxford University Press. 1925. pp. 19-42.
- Grein, J. T. *Dramatic Criticism*. London. John Long. 1898-1903. 5 Vols.
- Gross, John. *The Rise and Fall of the Man of Letters. Aspects of English Literary life since 1800*. London. Weidenfeld and Nicolson. 1969.
- Grundy, Sydney. *In Honour Bound. Adapted from Scribe's Une Chaîne*. London. Lacy's Acting Editions. 1880. Vol. 123.
- Grundy, Sydney. *The Snowball. Adapted from Scribe's, Oscar, ou le Mari qui Trompe sa Femme*. London. Samuel French. 1891.
- Grundy, Sydney. *A Pair of Spectacles. A Comedy in three Acts Adapted from the French*. London. Samuel French, Ltd. 1898.
- Hadley, Elaine. *Melodramatic Tactics. Theatricalized Dissent in the English Marketplace, 1800-1885*. Stanford. Stanford California Press. 1995.

Referencias bibliográficas

- Hartnoll, Phyllis. *The Oxford Companion to the Theatre*. Oxford, NY, Toronto, Melbourne. Oxford University Press. 1951/1995.
- Hastings, Charles. *Le Théâtre Français et Anglais. Ses Origines Grecques et Latines. (Drame, Comédie, Scène et Acteurs), précédé d'une Lettre de M. Victorien Sardou*. Paris. Firmin-Didot, et Cie. 1900.
- Hazlitt, William. *A View of the English Stage or a Series of Dramatic Criticisms. Edited by W. Spencer Jackson*. London. George Bell and Sons. 1906.
- Henderson, Archibald. *European Dramatists*. Cincinnati. Stewart and Kidd Company. 1918.
- Herbert, Ian; Baxter, Christine; Finley, Robert E. (Eds.) *Who is Who in the Theatre. A Bibliographical Record of the Contemporary Stage*. Volume 1. Biographies. 17th Edition. Gale Research Company. Detroit. 1981.
- Holden, Michael. *The stage guide. Technical information on British Theatres published by The Stage Newspaper*. Carson and Comerford Ltd. 1971.
- Horne, Richard Hengist. *A New Spirit of the Age*. London. World's Classic Edition. 1907.
- Howard, Diana. *London Theatres and Music Halls 1850-1950*. London. The Library Association. 1970.
- Huberman, Jeffrey H. *Late Victorian Farce*. Ann Arbor. UMI Research Press. 1986.
- Hudson, Lynston. *The English Stage. 1850-1950*. London. George Harrap & Co. Ltd. 1951.
- Hughes, Allan. "The Lyceum Staff. A Victorian Theatrical Organization". *Theatre Notebook*. Vol. 28. n°1. 1974
- Hugues, Leo. *A Century of English Farce*. New Jersey, Princeton. Princeton University Press. 1956.
- Hume, R.D. *The Rakish Stage. Studies in English Drama 1660-1880*. Carbondale and Edwardsville. Southern Illinois University Press. 1983.
- Hunt, Leigh. *Dramatic Essays. Selected and Edited with Notices and an Introduction, by William Archer and Robert W. Lowe*. London. Walter Scott Limited. 1893.

- Innes, Christopher. *Modern British Drama*. Cambridge. Cambridge University Press. 1992.
- Irving, Sir Henry. *Theatre, Culture and Society. Essays, Addresses and Lectures. Edited and introduced by Jeffrey Richards*. Keele. Keele University Press. 1994.
- Irving, Laurence. *Henry Irving: the Actor and his World*. Faber and Faber. London. 1951.
- Jackson, Allan Stuart. *The Standard Theatre of Victorian England*. London. Rutherford Dickinson University Press. 1993.
- Jackson, Holbrook. *The Eighteen Nineties*. London. Grant Richards .1922.
- Jackson, Russell. "J.F.Nisbet of *The Times*: A Conservative Critic of the 'Eighties and 'Nineties". *Theatre Research International*. Vol. III. Nº2. 1978. Pp. 114-125.
- Jackson, Russell. *Victorian Theatre*. London. A & C Black Ltd. 1989.
- James, Henry. *The Scenic Art*. Ellan Wade (Ed.). London. Hart-Davis. 1949.
- Jenkin, Anthony. *The Making of Victorian Drama*. Cambridge. Cambridge University Press. 1991.
- Jerome, Jerome K. *Stage-land. Curious Habits and Customs of its Inhabitants*. London. Chatto & Windus. 1889.
- Johnson, Claudia D.; Johnson, Vernon E. (Eds). *Nineteenth-century Theatrical Memoirs*. Westport-London. Greenwood Press. 1982.
- Jones, Henry Arthur. *The Renascence of the English Drama. Essays, Lectures and Fragments Relating to the Modern English Stage, Written and Delivered in the Years 1883-1894*. London. Macmillan and Co. 1895.
- Jones, Henry Arthur. *The Liars*. London. Macmillan. 1904.
- Jones, Henry Arthur. *The Case of Rebellious Susan*. London. Samuel French. 1908.
- Kendal, Madge. *Dramatic Opinions*. Boston. Little Brown. 1890.
- Kent, Christopher. "Image and Reality: the Actress and Society". In Vicinus, Martha (Ed.) *A Widening Sphere. Changing Roles of Victorian Women*. London. Methuen. 1977.
- Knepler, Henry. "Translation and Adaptation in the Contemporary Drama". *Modern Drama*. Nº1. Volume 4. 1961. Pp. 31-41.

Referencias bibliográficas

- Knight, Joseph. *Theatrical Notes*. London. Lawrence & Bullen. 1893.
- Krause, David. (editor). *The Dolmen Boucicault. With an Essay by the Editor on The Theatre of Dion Boucicault, and the Complete Authentic Texts of Boucicault's three Irish plays. The Colleen Bawn; or, the Brides of Garryowen, Arrah na pogue; or, the Wicklow Wedding; The Shaughraun*. The Dolmen Press. Dublin. 1964.
- Lamb, Charles. "On the Artificial Comedy of the Last Century" in *The Collected Essays of Charles Lamb*. 2 Vols. New York. Dutton. 1929.
- Langtry, Lily. *The Days I knew*. London. Hutchinson and Co. 1925.
- Laver, James. *Drama. Its costume & Décor*. London. The Studio Publications. 1951.
- Lawrence, W. J. "Early French Players in England". *Anglia*, XXXII. 1909.
- Legatt, Alexander. *English Stage Comedy. 1490-990*. London. Routledge. 1998.
- Lewes, G.H.. *On the Actors and the Art of Acting*. N.Y. Grove. 1957
- Leyson, Peter. *London Theatres. A Short History and Guide*. London. Apollo Publications. 1970.
- Macpherson, Heather. "Sarah Bernhardt: a portrait of the actress as spectacle". *Nineteenth-Century Contexts*. Vol. 20. Number 4. 1999. Pp. 409-455.
- Macqueen-Pope, W. *St. James's. Theatre of Distinction*. London. W.H.Allen. 1958.
- Marston, John Westland. *Our Recent Actors: Being Recollections Critical and in many Cases Personal of Late Distinguished Performers of both Sexes. With some Incidental Notices of Living actors*. London. GampsonLow, Marston, Searle and Irvington. 1888. 2 Vols.
- Mason, A.E.W. *Sir George Alexander and the St. James's Theatre*. London. Macmillan and Co. Ltd. 1935.
- Matthews, Brander. *Books and Play-Books. Essays on Literature and the Drama*. London. Osgood, McIlvaine and Co. 1895.
- Matthews, Brander. *The Development of the Drama*. New York. Charles Scribner's Sons. 1912.
- Matthews, Brander (Ed.). *Papers on Playmaking*. New York. Hill and Wang. 1957.

- Matthison, Arthur. *A False Step. The Prohibited Play. Freely Adapted from Les Lionnes Pauvres. With a Copy of Correspondence between Arthur Matthison and Clement Scott Respecting its Prohibition.* Lacy's Acting Edition of Plays. 1879. n° 113.
- McCarthy, Justin. *Portraits of the Sixties.* London. T.Fisher Unwin. 1903.
- Meisel, Martin. *Shaw and the Nineteenth-Century Theater.* Princeton, New Jersey. Princeton University Press. London . london University Press. 1963.
- Meisel, Martin. *Realizations. Narrative, Pictorial and Theatrical Arts in Nineteenth-century England.* Princeton. Princeton University Press. 1983.
- Merrick, Leonard. *The Actor and his Art: some Considerations of the Present Condition of the Stage.* London. Downey. 1899.
- Moore, George. *Impressions and Opinions.* London. David Nutt. 1891.
- Morley, Henry. *The Journal of a London Playgoer.* Leicester. Leicester University Press. 1974.
- Mullin, Donald. *Victorian Actors and Actresses in Review. A Dictionary of Contemporary Views of representative British and American Actors and Actresses. 1837-1901.* London, Westport. Greenwood Press. 1983.
- Mullin, Donald. *Victorian Plays. A Record of Significant Productions on the London Stage, 1837-1901.* New York. London. Greenwood. 1987.
- Nicholson, Watson. *The Struggle for a free Stage in London.* London. Archibald Constable and Co. 1906.
- Nicoll, Allardyce. *The Development of the Theatre.* London. G. G. Harrap & Co. 1927.
- Nicoll, Allardyce. *Masks, Mimes and Miracles.* Studies in Popular Theatre. London. G. G. Harrap & Co. 1931.
- Nicoll, Allardyce. *The English Theatre. A Short History.* London. Nelson and Sons. 1936.
- Nicoll, Allardyce. *World Drama. From Aeschylus to Anouilh.* London. George Harrap and Company Ltd. 1949.
- Nicoll, Allardyce. *A History of English Drama 1660-1900.* 5 vols. Cambridge. Cambridge University Press. 1959.

Referencias bibliográficas

- Nicoll, Allardyce. *The Theatre and Dramatic Theory*. London, Toronto, Wellington, Sydney. George Harrap and Co. Ltd. 1962.
- Nicoll, Alardyce. *British Drama*. London. George Harrap & Co. Ltd. 1962.
- Northcot, Richard. *Royal Performances in London Theatres*. London. Percy Lindley. 1912.
- Ordish, T. Fairman. *Early London Theatres*. London. Elliot Stock. 1899.
- Orson, Elder. *Tragedy and the Theory of Drama*. Detroit. Wayne State University Press. 1961.
- Palmer, John. *The Comedy of Manners*. London. G. Bell and Sons. 1913.
- Pearson, Hesketh. *The last Actor-managers*. London. White Lion Publishers. 1974.
- Pemberton, T. Edgar. *John Hare. Comedian. 1865-1895*. London. George Routledge and Sons. 1895.
- Pemberton, T. Edgar. *The Kendals, A Biography*. London. C.A. Pearson, 1900.
- Pickering, David; Kass, Judith M. *International Dictionary of Theatre*. Volume 3, *Actors, Directors and Designers*. Detroit. St. James's Press. 1996.
- Pinero, Arthur Wing. *In Chancery*. London. Samuel French. 1905.
- Pinero, Arthur Wing. *The Magistrate*. London. Samuel French. N°1743.
- Planché, James Robinson. *Recollections and Reflections*. London. Tinsley Brothers. 1872. 2 Vols.
- Postlewait, Thomas (Ed.). *William Archer on Ibsen. The Major Essays 1889-1919*. Westport- London. Greenwood Press. 1984.
- Powell, Kerry. *Women and Victorian Theatre*. Cambridge University Press. 1997.
- Qualia, Charles B. "French Dramatic Sources of Bulwer-Lytton's Richelieu". *PMLS*. Vol. XLII. 1927. Pp. 177-182.
- Raafat, Zeinab M. *The Influence of Scribe and Sardou upon English Dramatists in the 19th Century, with Special reference to Pinero, Jones and Wilde*. PhD. Dissertation. University of London. 1970.
- Raafat, Zeinab M. "Scribe's Plays and their English Versions in the Nineteenth Century". *Revue de Littérature Comparée*. N°45. 1971. Pp. 237-255

- Rees, Terence; Wilmore, David. *British Theatrical Patents. 1801-1900*. London. The Society for Theatre Research. 1996.
- Reid, Erskine; Compton, Herbert. *The Dramatic Peerage, 1891. Personal Notes and Sketches of the Actors and Actresses of the London Stage*. London. The general publishing Co., Ltd. 1890-1891.
- Reynolds, Ernest. *Early Victorian Drama (1830-1870)*. Cambridge. W. Heffer & Sons Ltd. 1936.
- Reynolds, Frederick. *The Life and Times of Frederick Reynolds*. 2nd edition. London. Henry Colburn. 1827.
- Reynoldson, Thomas H. *Good for Evil; or, a Wife's Trial. A Domestic Lesson in Two Acts*. London. Lacy's Acting Edition. 1860. N°43.
- Robertson, T. W. *The Principal Dramatic Works*. London. Sampson Low. 1889.
- Robson, William. *The Old Play-goer*. Woking and London. Centaur Press Limited. 1969.
- Roose-Evans, James. *London Theatre. From the Globe to the National*. Oxford. Phaidon Press Limited. 1977.
- Rose, Edward. *Equals. A Comedy in Three Acts and in Prose, Freely Adapted from the Celebrated Gendre de Monsieur Poirier*. London. Lacy's Acting Editions. 1884. n°1783.
- Rowell, George. *Victorian Dramatic Criticism*. London. Methuen. 1971.
- Rowell, George. *Late Victorian Plays, 1890-1914*. London. Oxford University Press. 1972.
- Rowell, George. *Nineteenth-Century Plays*. Oxford. Oxford University Press. 1972.
- Rowell, George. "Sardou on the English Stage". *Theatre Research International*. October 1976. pp. 33.45.
- Rowell, George. *Queen Victoria goes to the Theatre*. London. Paul Elek. 1978.
- Rowell, George. *The Victorian Theatre, 1792-1914.. A Survey*. Cambridge. Cambridge University Press. 1978.
- Rowell, George. *William Terris and Richard Prince. Two characters in an Adelphi Melodrama*. London. The Society for the Theatre Research. 1987.

Referencias bibliográficas

- Russell, George W.E. *Portraits of the Seventies*. London. T.Fisher Unwin Ltd. 1916.
- Rusell Stephens, John. *The Profession of the Playwright. British Theatre 1800-1900*. Cambridge. Cambridge University Press. 1992.
- Russell Taylor, John. *The Rise and Fall of the Well-Made Play*. London. Methuen. 1967.
- Salmon, Eric. (Ed.) *Bernhardt and the Theatre of her Time*. Westport, London. Greenwood Press. 1984.
- Sampson, George (Ed.). *Nineteenth Century Essays*. Cambridge. CUP. 1912.
- Savin, Maynard. *Thomas William Robertson. His Plays and Stagecraft*. Providence. Brown University Studies. 1950.
- Scott, Clement. *The Drama of Yesterday and Today*. New York, London. Garland. 1986 (First Edition, London, Macmillan, 1899). 2 Vols.
- Shaw, George Bernard. *Three Plays by Brieux*. New York. Brentano's. 1911.
- Shaw, George Bernard. *Our Theatres in the Nineties*. London. Constable. 1934. 3 Vols.
- Shaw, George Bernard. *Dramatic Opinions and Essays*. New York. Brentano's. 1978. 2 Vols.
- Shaw, George Bernard. *Plays Pleasant*. London. Penguin. 1946.
- Schönberg, James. *Fernande. A Drama in Four Acts, Adapted from M. Sardou's Play*. London. Dick's Standard Plays. 1883. n°47.P. 27.
- Sherard, Robert Harborough. *My friends the French. With discursive allusions to other people*. London. T.Werner Laurie. 1909.
- Sims, George R. (Ed.). *Living London. Its work and its play. Its humour and its pathos. Its sights and its scenes*. London-Paris-New York. Cassell and Company. 1901. 3 Vols.
- Spencer, William Robert. *Urania; or, the Illuminé*. London. 1802.
- Stanton, Stephen S. "Ibsen, Gilbert and Scribe's *Bataille de Dames*". *Educational Theatre Journal*. N°17. 1965. Pp. 24-30.
- Stanton, S. *English Drama and the French Well-Made Play*. Columbia University. 1955.

- Stein, Joseph. "The New Woman and the Decadent Dandy". *The Dalhousie Review*. Vol. 55, n°1. Spring 1975. pp. 54-62.
- Steinbach, Susie L. "The Melodramatic Contract: Breach of Promise and the Performance of Virtue". *Nineteenth-Century Studies*. Vol. 14. pp.1-34. 2000.
- Starkie, E. *From Gautier to Eliot; The Influence of France on English Literature: 1851-1939*. London. Hutchinson. 1960.
- Stokes, John; Booth, Michael R.; Bassnett, Susan. *Bernhardt; Terry; Duse. The Actress in her Time*. Cambridge. Cambridge University Press. 1988.
- Stokes, John. *Resistible Theatres: Enterprise and Experiment in the Late Nineteenth Century*. London. Paul Elek Books Ltd. 1972.
- Stottlar, James F. "A Victorian Stage Adapter at work: W.G.Wills "rehabilitates" the classics". *Victorian Studies*. Vol. XVI. N°4. June 1973. pp. 401-432.
- Stuart, Donald Clive. *The Development of Dramatic Art*. London New York. D. Appleton and Company. 1928.
- Symons, Arthur. "Modernity in Verse". *Studies in Two Literatures*. London. Leonard Smithers. 1897.
- Taitte, William Lawson. *The Structural Debt of the English Well-Made Play to the Pièce bien-faite and to Melodrama*. PhD. Dissertation. Princeton University. 1976.
- Taylor, George. *The French Revolution and the English Stage. 1789-1805*. Cambridge. CUP. 2000.
- Taylor, Tom. *The Theatre in England. Some of its Shortcomings and Possibilities*. London. British and Colonial Publishing Company, Ltd. 1871.
- Thomas, James. *The Art of the Actor-Manager. Wilson Barrett and the Victorian Theatre*. Umi Research Press. Ann arbor. 1984.
- Thorndyke, Ashley H. *English Comedy*. New York. The Macmillan Company. 1929.
- Tolles, Winton. *Tom Taylor and the Victorian Drama*. New York. Columbia University Press. 1940.

Referencias bibliográficas

- Tomlins, Frederick Guest. *A Brief View of the English Drama, from the Earliest Period to the Present Time, with Suggestions for Elevating the Present Condition of the Art*. London. 1840.
- Trewin, J. C. *The Edwardian Theatre*. Totowa. Rowman and Littlefield. 1976.
- Trussler, Simon. "A Chronology of Early Melodrama". *Theatre Quarterly*. Vol I. N° 4. October-December. 1971. pp. 19-21.
- Vicinus, Martha. *A Widening Sphere. Changing Roles of Victorian Women*. London. Methuen. 1977
- Walkley, Arthur B. *Playhouse Impressions*. New York-London. Garland Publishing, Inc. 1984. (originally published London T.F.Unwin 1892).
- Walsh, Townsend. *The Career of Dion Boucicault*. New York. The Dunlap Society. 1915.
- Watson, Ernest Bradlee. *Sheridan to Robertson. A Study of the Nineteenth-Century London Stage*. Cambridge. Harvard University Press. 1926.
- Wearring, J. P. *The London Stage 1890-1900: A Calendar of Plays and Players*. Metuchen, N.J. The Scarecrow Press, Inc. 1976. 2 Vols.
- Weintraub, Stanley. (Editor). *Bernard Shaw: The diaries. 1885-1897*. 2. vols. The Pennsylvania State University Press. University Park and London. 1986.
- West, E.J. "The London Stage 1870-1890". *University of Colorado Studies*. Series B, ii. 1943
- Williams, Michael. *Some London Theatres Past and Present*. London. Sampson Low, Marston, Searle & Rivington. 1883.
- Wills, Freeman. *W.G.Wills, Dramatist and Painter*. London. Longman. Green and Company. 1898.
- Wilson, A. E. *The Edwardian Theatre*. Arthur Baker. London. 1951.
- Wilson, A. E. *The Lyceum. Illustrated from the Raymond Mander and Joe Mitchenson Theatre Collection*. London. Dennis Yates. 1952.
- Woodfield, James. *English Theatre in Transition. 1881-1914*. London-Sydney. Croom Helm. 1984.

-Young, Charles L. *Infatuation, a drama in four acts adapted from the French of MM. Dinaux and Legouvé*. London. Samuel French. 1881.

3.2.3. Diarios ingleses consultados, enmarcados en el periodo 1870-1900.

-*Black and White*.

-*Punch*.

-*The Athenaeum*.

-*The Era*.

-*The Illustrated London News*.

-*The Observer*.

-*The Saturday Review*

-*The Speaker*.

-*The Times*.

-*The Theatre*.

-*Truth*.

3.2.4. Monografías, artículos y ensayos críticos sobre el *th   tre de boulevard*. Historia, géneros y autores.

-Achard, Marcel. "Georges Feydeau, notre grand comique", dans *Conferencia*, Journal de l'Universit   des Annales, 15 Avril 1948. Pp. 133-149 et 15 mai 1948. Pp.214-220. Artículo que sirve de prefacio a *Théâtre Complet* de las Editions du Bélier y que nuevamente aparece en *Cahiers Renaud-Barrault* n  32 (ver bajo).

-Achard, Marcel. *Rions Avec Eux. Les Grands Auteurs Comiques*. Paris. Librairie Arthème Fayard. 1957.

-Arvin, Neil C. "The Technique of Scribe's *Comédies-Vaudevilles*". *Modern Philology*. Vol 16. 1918-1919. Pp. 47-53.

-Arvin, Neil C. *Alexandre Dumas Fils*. Paris. Presses Universitaires de France. 1939.

Referencias bibliográficas

- Baker, Stuart E. *Gerorges Feydeau and the Aesthetics of Farce*. Michigan. UMI Research Press. 1981.
- Barrot, Olivier; Chirat, Raymond. *Le Théâtre de Boulevard. Ciel mon Mari !*. Paris. Gallimard. 1998.
- Benoist, Antoine. *Essais de Critique Dramatique. Georges Sand – Musset – Feuillet – Augier – Dumas Fils*. Paris. Hachette. 1898.
- Booth, Michael R. “Feydeau and the Farcical Imperative”. In *Farce*. James Redmon (Ed.) Cambridge. Cambridge University Press. 1988. Pp. 145-152.
- Bourget, Paul. *Nouveaux Essais de Psychologie Contemporaine. M. Dumas fils –M. Leconte de Lisle-MM. De Goncourt –Tourguéniev –Amiel*. Paris. Alphonse Lemerre Editeur. 1886.
- Brisson, Adolphe. *Portraits Intimes*. Paris. Colin. 1901. Vol. V.
- Brownstein, Rachel M. *Tragic Muse : Rachel of the Comédie Française*. Durham-London. Duke University Press 1995.
- Brunetière, Ferdinand. *Les Époques du Théâtre*. Paris. Hachette. 1896.
- Brunetière, Ferdinand. *Histoire de la Littérature Française*. Paris. Librairie Delagrave. 1917. 4 Vols.
- Bruyr, José. *L'Opérette*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. « Que sais-je ». 1974.
- Cahiers de La Comédie Française*. “Feydeau. Comédies en un Acte.”. Mai-Juin, 1945. N°139/140.
- Cahiers de la Compagnie M.Renaud J.-L.Barrault*, “Molière-Feydeau”, 15^{ème} cahier. Paris. Julliard. Janvier. 1956.
- Cahiers de la Compagnie M. Renaud J.-L. Barrault*, “La Question Feydeau”, n°32. Paris Juillard. Décembre. 1960.
- Cardwell, D., “The Well-Made Play of Eugène Scribe”, *The French Review : Journal of the American Association of Teachers of French*. n°56, may 1983. Pp.876-884.
- Cardwell, D., “The role of Stage Properties in the Plays of Eugène Scribe”. *Nineteenth-Century French Studies*, n°16, spring-summer 1988. Pp.290-309.
- Carel, A. *Histoire Anecdotique des Contemporains*. Paris. Chevalier-Marescq. 1885.

- Clarétie, Jules. *Alexandre Dumas fils*. Paris. A. Quantin. 1882.
- Clarétie, Jules. *Profils de Théâtre*. Paris. 1887.
- Cobos Castro, Esperanza. *Medio Siglo de teatro Francés. (1870-1920)*. Córdoba. Librería Andaluza. 1981.
- Cocteau, Jean. *Portraits –Souvenirs. 1900-1914. Suivi de Articles de Paris*. Paris. Bernard Grasset. 1977. (Librairie Générale Française, 1935.)
- Condemi, Concetta. “Les Spectacles dans les Cafés à Paris entre 1848 et 1881”. In *Théâtre et Spectacles de Hier et Aujourd’hui. Epoque Moderne et Contemporaine*. Actes du 115^o Congrès National des Sociétés Savantes. Avignon 1990. Paris. Editions du CTHS. 1991.
- Corvin, Michel. *Le Théâtre de Boulevard*. Paris. Presses Universitaires de France. Coll. “Que sais-je?”. 1989.
- Corvin, Michel. *Lire la Comédie*. Paris. Dunod. 1994.
- Courtine, R., *La Vie Parisienne, Cafés et Restaurants des Boulevards, 1814-1914*, Librairie Académique Perrin, 1984.
- De Lapommeraye, Henri. *Histoire du Début d’Alexandre Dumas fils au Théâtre ou les Tribulations de La Dame aux Camélias*. Paris. Michel Lévy Frères. 1873.
- Dengler Gassin, Roberto. *El Teatro Francés en Madrid. 1830-1850*. Tesis Doctoral dirigida por Luis Cortés Vázquez. Universidad de Salamanca. 1986.
- Devaux, Patrick. *La Comédie Française*. Paris. Presses Universitaires de France. Collection. « Que sais-je? ». 1993.
- Doumic, René. *De Scribe à Ibsen. Causeries sur le Théâtre Contemporain*. Paris. Librairie Paul Delaplane. 1893.
- Doumic, René. *Essais sur le Théâtre Contemporain*. Paris. Perrin. 1897.
- Epargny, Violet d’. *Molière et Scribe*. Paris. 1885.
- Esteban, Manuel A. *Georges Feydeau*. Twayne Publishers. Boston. 1983.
- Faguet, Emile. *Histoire de la Littérature Française. Depuis le XVII^o siècle jusqu’à nos jours*. Paris. Plon. 1901.
- Faguet, Emile. *Propos de Théâtre*. Paris. Société Française d’Imprimeurs et de librairie. Paris. 1907.

Referencias bibliográficas

- Favre, Yves-Alain. "Le comique de Feydeau" in *Revue des Sciences Humaines*. Avril Juin 1973.
- GaiFFE, F., *Le Rire et la Scène Française*, Paris, éd. de Paris, 1931.
- Gaillard de Champris, Henry. *Emile Augier et la Comédie Sociale*. Paris. Bernard Grasset. 1910.
- Gans, Eric L. *Musset et le drame tragique*. Paris. Corti. 1974.
- Gautier, Théophile. *Histoire de l'Art Dramatique en France depuis Vingt-Cinq Ans*. Paris. Hetzel. 1857-8
- Gautier, T., *Histoire de l'Art Dramatique en France depuis 25 ans*, 6 vol., Paris, Hetzel, 1858-1859.
- Gheorghiu, O. *Le Théâtre de Dumas fils et la Société Contemporaine*. Nancy. Société d'Impressions Typographiques. 1931.
- Gidel, Henry. *Le Théâtre de Georges Feydeau*. Paris. Klincksieck. 1979.
- Gidel, Henry. *Le Vaudeville*. Paris. Presses Universitaires de France. Col. « Que sais-je ? ». 1986.
- Ginisty, Paul. *Le Mélodrame*. Plan de la Tour (VAR). Editions d'Aujourd'hui. Collection "Les Introuvables". 1982. Réédition conforme à celle de Louis Michaud. Paris. Collection Bibliothèque Théâtrale Illustrée. 1912.
- Guillemot, Jules. *L'Évolution de l'Idée Dramatique chez les Maîtres du Théâtre, de Corneille à Dumas fils*. Paris. Perrin et Cie. 1910.
- Hamel, Réginald ; Méthé, Pierrette. *Dictionnaire Dumas. Index Analytique et Critique des Personnages et des Situations dans l'œuvre du Romancier*. Montréal. Guérin Littérature. 1990.
- Hart, John. *Sardou and Sardou Plays*. Philadelphia. 1913.
- Hemmings, F. W. J. "Co-authorship in French Plays." *French Studies*. N°41. 1987. Pp. 37-50.
- Hemmings, F.W.J. *The Theatre Industry in Nineteenth-century France*.Cambrdige University Press. 1993.
- Hemmings, F.W.J. *The Theatre and the State in France, 1760-1905*. CUP. 1994.

- Jiménez, Dolores; Leal, Julio. “*La Cagnotte*, d’Eugène Labiche. Approche à une Réflexion sur la Parodie au Théâtre”. *Queste*. N°3. 1987. Pp. 43-55.
- Jiménez, Dolores. “Le Théâtre de Dumas père : entre le Drame et le Mélodrame ou les Avatars d’un Genre Français en Espagne”, *Mélodrames et Romans Noirs 1750-1890*, Bernard-Griffiths, S., Sgard, J. (Eds). Toulouse. Presses Universitaires du Mirail. 2000. Pp.183-193
- Leal Duart, Julio. *Aproximación al Teatro de Eugène Labiche : Actualidad del Fenómeno a Través de la Escenificación Contemporánea*. Tesis Doctoral Dirigida por Dra. Elena Real Ramos. Universidad de Valencia. 1987.
- Leal, Julio. “Marguerite Gautier : de la Mythologie à la Mythomanie”. *Queste*. N°4. 1988. Pp. 161-176.
- Leal, Julio. “Labiche: del *vaudeville* a la Pesadilla”. In Palacios, Concepción; Martínez, Jerónimo; Saura, Alfonso (Eds.) *Aproximaciones Diversas al Hecho Literario*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. 1996. Pp. 147-157.
- Leal, Julio. “Mitos del Théâtre de la Foire al Cancan: *Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach”. In Andresen, K ; Bañuls, J. V.; De Martino, F. (Eds.) *El Teatre, Eina Política*. Bari. Levante Editori. 1999. pp. 161-191.
- Legouvé, Ernest. *Soixante ans de Souvenirs*. Paris. Hetzel. 1886-1887.
- Lenient, C. *La Comédie en France au XIX siècle*. Paris. Hachette. 1898. 2 Vol.
- Lioure, Michel. *Le Drame de Diderot à Ionesco*. Paris. Armand Colin. 1973.
- Lorcey, J. *Georges Feydeau*. Paris. Table Ronde. 1971.
- Marcoux, J. Paul. “Georges Feydeau and the « serious farce »”. In *Farce*. James Redmon (Ed.) Cambridge. Cambridge University Press. 1988. Pp. 131-143.
- Mathews, B., *French dramatists of the Nineteenth-Century*, New York, Charles Scribner’s Sons, 1891.
- Mirecourt, Eugène de. “Scribe”, *Les Contemporaires (Portraits et silhouettes au XIX siècle)*. Bruxelles, 1854.
- Moreau, Félix. *Le Code Civil et le Théâtre Contemporain. M. Alexandre Dumas fils*. Paris. L. Larose et Forcel. 1887.

- Myszkorowska, Maria. “Mari et Amant, ou Le Dédoublément du Personnage Masculin dans quelques Pièces de Georges Feydeau”. *Doubles et Dédoubléments en Littérature*. Textes réunis par G.A.Perouse. Publications de L’Université de Saint-Etienne. 1995.
- Noel, Carlos M. *Les Idées Sociales dans le Théâtre de A. Dumas fils*. Paris. Albert Messein. 1912.
- Parigot, Hippolyte. *Emile Augier*. Paris. Lecène Oudin et Cie. 1890.
- Petit de Julleville, Louis. *Le Théâtre en France. Histoire de la Littérature Dramatique, depuis ses origines jusqu’à nos jours*. Paris. Colin. 1889.
- Polette, R., “Mélodrame et Roman-Feuilleton sous le Second Empire” in *Europe : Revue Littéraire Mensuelle*, Paris, nov-dec 1987.
- Pradalié, G., *Le Second Empire*, Paris. Presses Universitaires de France Coll. “Que sais-je”. 1969.
- Pronko, Leonard. *Georges Feydeau*. New York. Frederick Ungar Publishing. 1975.
- Pronko, Leonard *Eugène Labiche and Georges Feydeau*. London. Macmillan. 1982.
- Rebell, Hugues. *Victorien Sardou. Le Théâtre et l’Époque*. Paris. Félix Juven. s/f.
- Saint-Victor, Paul de. *Le Théâtre Contemporain*. Paris. Calmann-Lévy. 1889.
- Sarcey, Francisque. *The Comédie Française. Traduit du Français par H. Barbier for the Nineteenth Century. The Nineteenth Century. A Monthly Review. Edited by James Knowles*. Vol VI. July December 1879. London. Kegan Paul. 1877-1900. Pp. 182-200.
- Sarcey, Francisque., *Quarante Ans de Théâtre*. Paris. Bibliothèque des Annales. 1900. 8 Vols.
- Schwarz, Henry Stanley. *Alexandre Dumas, fils. Dramatist*. The New York University Press. New York City. 1927.
- Seillière, Ernest. *La Morale de Dumas fils*. Paris. Librairie Félix Alcan. 1921.
- Shenkan, A. *Georges Feydeau*. Paris. Seghers. Coll. “Théâtre de tout le temps”. 1972.
- Taylor, F.A. *The Theatre of Alexandre Dumas fils*. Oxford. Clarendon Press. 1937.
- Thomasseau, Jean Marie. *Le Mélodrame*. Paris. Presses Universitaires de France. Collection « Que Sais-Je ». 1984.

- Vigier, P., *La Monarchie de Juillet*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. "Que sais-je ?", 1972.
- Weiss, Jean Jacques. *Le Théâtre et les Mœurs*. Paris. Calmann-Lévy. 1889.
- Young, Charles E. "Hints of the Social Drama of Dumas *fils* and Augier in the plays of Scribe". *Philological Quarterly. A Journal devoted to Scholarly Investigation in the Classical and Modern Languages and Literatures*. Vol III. 1924. pp. 48-50.

3.2.5. Monografías y artículos críticos sobre la vida y obra de Oscar Wilde.

- Auden, W. H. "An Improbable Life". In Oscar Wilde. *De Profundis*. Rupert Hart-Davis (Ed.). New York. Avon Books. 1964.
- Beckson, Karl. *The Critical Heritage*. London. Routledge & Kegan Paul. 1970.
- Behrendt, Patricia Flanagan. *Oscar Wilde : Eros and Aesthetics*. London. Macmillan. 1991.
- Bird, Alan. *The Plays of Oscar Wilde*. London. Vision Press Limited. 1977.
- Braybrooke, Patrick. 'Oscar Wilde: A consideration'. *Essays by Divers Hands*. Vol XI. Edited by Sir Henry Imbert-Terry. London. Oxford University Press. 1932. pp. 21-41.
- Bristow, Joseph. "Wilde, Dorian Gray, and Gross Indecency". *Sexual Sameness*. Joseph Bristow (ed). London. Routledge. 1992.
- Clive, H.P. "Oscar Wilde first meeting with Mallarmé". *French Studies*. Vol. 24. 1970. Pps. 145-149.
- Cook, H. L. "French Sources of Wilde's Picture of Dorian Gray". *The Romanic Review*. Vol. 19. 1928. pp. 25-34.
- Cox, Don Richard. "Fallen Women, Lost Children. Wilde and the Theatre of the Nineties". *Sexuality and Victorian Literature*. 1984. Pps. 196-211.
- Craft, Christopher. "Alias Bunbury : Desire and Termination in *The Importance of Being Earnest*." *Representations*. N°31. 1990. Pp. 19-46.
- Danson, Lawrence. "Wilde in Arden, or the Masks of Truth". *Modern Drama*. Vol. XXXVII. N°1. Spring 1994. Pp. 12-33.

Referencias bibliográficas

- Dollimore, Jonathan. *Sexual Dissidence : Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford. Oxford University Press. 1991.
- Dollimore, Jonathan. "Different Desires : Subjectivity and Transgression in Wilde and Gide". *Textual Practice*. Nº1. Vol.1. 1987. Pp. 49-67.
- Ellmann, Richard. ed. *Oscar Wilde. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J. Prentice Hall. 1969.
- Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. London . Hamilton. 1987.
- Ellmann, Richard. *Four Dubliners : Wilde, Yeats, Joyce and Beckett*. London. Cardinal. 1988.
- Eltis, Sos. *Anarchism, Feminism and Socialism in the Plays of Oscar Wilde*. Tesis Doctoral. Oxford University (Bodleian). 1993.
- Eltis, Sarah. *Revising Wilde : Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde*. Oxford. Clarendon Press. 1996.
- Funke, Peter. *Oscar Wilde*. Madrid. Alianza Editorial. 1972.
- Gide, André. *Oscar Wilde*. Barcelona. Lumen. 1999.
- Glavin, John. "Deadly Earnest and Earnest Revived: Wilde's four act play". *Nineteenth-Century Studies*. Vol. I; 1987. Pp13-24
- Harris, Frank. *Vida y Confesiones de Oscar Wilde*. Madrid. Biblioteca Nueva. 1999.
- Hart-Davis, Rupert (Ed.) *Letters of Oscar Wilde*. London. Hart-Davis. 1962
- Hart Davis, Rupert. *More Letters of Oscar Wilde*. London. Murray. 1985.
- Hartley, Kelver M. A. *Oscar Wilde. L'Influence Française dans son Œuvre*. Paris. Librairie du Recueil Sirey. 1935.
- Hoare, Philip. *Wilde's Last Stand. Decadence, Conspiracy , and The First World War*. London. Duckworth. 1997.
- Jackson, Russell ; Small, Ian. "Oscar Wilde : A "Writerly" Life". *Modern Drama*. Vol. XXXVII. Nº1. Spring 1994.
- Kaplan, Joel (Ed.). *Modern Drama*. Special Issue. "Oscar Wilde". Vol. XXXVII. Nº1. Spring 1994.
- Kaplan, Joel H.; Stowell, Sheila. *Theatre and Fashion. Oscar Wilde to the Suffragettes*. Cambridge. Cambridge University Press. 1994.

- Kronenberg, Louis. *Oscar Wilde*. Boston, Massachussets. Little Brown. 1976.
- Laver, James. *Oscar Wilde*. Harlow. Longman / The British Council. 1954.
- Martinez Vitorio, Luis Javier. *Relaciones irónicas en la obra narrativa y dramática de Oscar Wilde*. Tesis doctoral dirigida por Dr. Félix Martín Gutierrez. Universidad Complutense de Madrid. 1989.
- Merle, Robert. *Oscar Wilde*. Paris. Librairie Académique Perrin. 1984.
- Mikhail, E.H. "The French Influences on Oscar Wilde's Comedies". *Revue de Littérature Comparée*. N° 42. 1968. Pp. 220-233.
- Mikhail, E. H. (Ed.). *Oscar Wilde. Interviews and Recollections*. London, Basingstoke. Macmillan Press Ltd. 1979.
- Murray, Isobel. *Oscar Wilde. Lady Windermere's Fan ; The Importance of Being Earnest*. Notes on Literature. N°47. The British Council. London. 1965.
- Nassaar, Christopher. *Into the Demon Universe. A Literary Exploration of Oscar Wilde*. London and New Haven. Yale University Press. 1974.
- Oswald, Victor A. "Oscar Wilde, Stephan George, Heliogabalus". In *Modern Language Quarterly*. Vol. X. University of Washington. 1949. pp. 517-525.
- Parker, David. "Oscar Wilde's Great Farce: *The Importance of Being Earnest*". In *Modern Language Quarterly*. University of Washington. N°35. 1974. pp. 171-186.
- Pearson, Hesketh. *The Life of Oscar Wilde*. London. Penguin / Methuen. 1960.
- Peters, John G. "Style and Art in Wilde's *The Picture of Dorian Gray*: Form as Content". *Victorian Review*. Vol. 25. n°1. Summer 1999. pp1-13.
- Powell, Kerry. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890's*. Cambridge. Cambridge University Press. 1990.
- Prewitt Brown, Julia. *Cosmopolitan Criticism : Oscar Wilde's Philosophy of Art*. Charlottesville and London. University Press of Virginia. 1997.
- Raafat, Zeinab Mohamed. *The Influence of Scribe and Sardou upon English Dramatists in the 19th Century with Special Reference to Pinero, Jones, and Wilde*. Tesis Doctoral. London University. 1970.

Referencias bibliográficas

- Raafat, Z.M. "The Literary Indebtedness of Wilde's *Salome* to Sardou's *Theodora*", *Revue de Littérature Comparée*, n°400, 1966, pp.453-466.
- Raby, Peter (Ed.). *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge. Cambridge University Press. 1997.
- Roditi, Edouard. *Oscar Wilde*. Norfolk. New Direction Books. 1947.
- Sammells, Neil. *Wilde Style. The Plays and Prose of Oscar Wilde*. Harlow. Longman. 2000.
- San Juan, Epifanio. *The Art of Oscar Wilde*. Princeton. Princeton University Press. 1967.
- Severi, R.. "Oscar Wilde, la Femme Fatale and the Salomé Myth" in Balakian, A.; Wilhelm, J.; Fokkema, D.W.; Smith, E.W.; Guillén, C; Escher, P.; Valdés, M.J. *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*. Vol. II. New York. Garland. 1985. pp. 485-463.
- Schwarz, H.S. "The Influence of Dumas *Fils* on Oscar Wilde". *The French Review*. Vol. 7. N°1. 1933. Pp. 5-25.
- Souffrin, Eileen. "La Rencontre de Wilde et Mallarmé". *Revue de Littérature Comparée*. Vol.33. 1959. Pps.529-535.
- Stokes, John. *Oscar Wilde*. Harlow. Longman / The British Council. 1978.
- Stokes, John. *Oscar Wilde : Myths, Miracles and Imitations*. Cambridge. Cambridge University Press. 1996.
- Stone, Geoffrey. "Serious Bunburyism: The Logic of *The Importance of Being Earnest*". In *Essays in Criticism. A Quarterly Journal of Literary Criticism*. Oxford. N° 1. Vol. xxvi. January 1976. pp. 28-41.
- Summers, Claude J. *Gay Fictions. Wilde to Stonewall. Studies in a Male Homosexual Literary Tradition*. New York. Continuum. 1990.
- Tydeman, William. *Wilde Comedies : A Selection of Critical Essays*. Basingstoke. Macmillan. 1982.
- Varty, Anne. *A Preface to Oscar Wilde*. London and New York. Longman. s/f.
- Villena, Luis Antonio de.(Ed.). *Cartas a Lord Alfred Douglas*. Barcelona. Tusquets. 1987.

- Villena, Luis Antonio de. *Oscar Wilde. Biografía*. Madrid. Biblioteca Nueva. 1999.
- Villena, Luis Antonio de. *Wilde Total*. Barcelona. Planeta. 2001.
- Ware, James M. “Algernon’s Appetite: Oscar Wilde’s Hero as Restoration Dandy”.
English Literature in Transition. 1880-1920. 1870. pp. 17-26.
- Worth, Katherine. *Oscar Wilde*. London. Macmillan. 1983.

3.2.6. Otras obras consultadas.

- Aliaga, Juan Vicente ; Haderbache, Ahmed ; Monleón, Ana; Pujante, Domingo (Eds.).
Miradas sobre la Sexualidad en el Arte y la Literatura del siglo XIX y XX en Francia y España. Universitat de València. 2001.
- Argullol, Rafael. *El Héroe y el Único. El Espíritu Trágico del Romanticismo*. Madrid. Taurus. 1982.
- Arrabal, Fernando. *Teatro Bufo*. Ediciónn de Francisco Torres Monreal. Madrid. Espasa-Calpe. 1987.
- Bakhtine, M. *Poétique de Dostoïevski*. Paris. Seuil.1963/1970.
- Bakhtine, M. *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris. Gallimard. 1975
- Baudelaire, Charles. *Œuvres Complètes*. Paris. Garnier-Flammarion. 1972.
- Bergson, Henri. *Le Rire. Essai sur la Signification du Comique*. Paris. Presses Universitaires de France / Quadrige. 1940 / 1983.
- Blake, W. *The marriage of heaven and hell*. In Keynes, G. (ed) *The Poetry and Prose of William Blake* .London. Methuen. 1927.
- Bloom, Harold. *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*. Ithaca. Cornwell University Press. 1971.
- Bloom, Harold. *Cómo Leer y Porqué*. Barcelona. Anagrama. 2000.
- Carroll, Lewis. *Alicia en el País de las Maravillas*. Manuel Garrido (Ed.). Madrid. Cátedra. 1995
- Camus, Albert. *L’Homme Révolté*. Paris. Gallimard. 1951
- Cortés, José Miguel G. *Orden y Caos. Un Estudio Cultural sobre lo Monstruoso en el Arte*. Barcelona. Anagrama. 1997.

Referencias bibliográficas

- Coward, Noel. *Plays*. Introduced by Sheridan Morley. London. Methuen. 1994. Vol. V.
- Foucault, Michel. *Las Palabras y las cosas. Una Arqueología de las Ciencias Humanas*. Madrid. Siglo XXI. 1999.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris. Seuil. 1982.
- Hutcheon Linda, *A Theory of Parody*. London. Methuen. 1985.
- Molière. *Oeuvres Complètes*. Paris. Garnier Flammarion. 1965.
- Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Oxford / New York. Oxford University Press. 1973.
- Rosset, Clément. *Lo Real y su Doble. Ensayo sobre la Ilusión*. Barcelona. Tusquets. 1993.
- Stendhal. *Racine et Shakespeare. Etudes sur le Romantisme*. Paris. Garnier-Flammarion. 1970.
- Valéry, Paul. *Variétés*. In *Oeuvres*. Paris. Gallimard. Col. "La Pléiade". 1957. 2 Vols.
- Wain, John. *El mundo vivo de Shakespeare*. Madrid. Alianza. 1967.