

FRANCIA VS IRLANDA: OSCAR WILDE Y LA NEGOCIACIÓN DE LA IDENTIDAD DRAMÁTICA

Ignacio Ramos Gay

Universidad de Castilla-La Mancha

Una de las herramientas de exploración interpretativa surgida a partir de la década de los 90 en torno a la figura de Oscar Wilde ha sido la importancia concedida a la presencia de la identidad nacional en su obra. A diferencia de todos aquellos autores que, tradicionalmente, identificaron al dramaturgo como uno de los principales artífices, junto a Henry Arthur Jones, Arthur Wing Pinero, W. S. Gilbert, J. T. Grein, Sydney Grundy, George Bernard Shaw o John Galsworthy, de la denominada “English Renaissance” o renacimiento del teatro británico de finales del XIX y principios del siglo XX¹, la crítica antropológica y postcolonial de los dos últimos decenios fundamenta su lectura de la obra wildeana a partir de sus orígenes irlandeses, desprendiendo significaciones ulteriores que permiten abordar sus escritos desde un prisma

¹ El *English drama revival* se antepone como denominación a toda una serie de autores cuyas dramaturgias se definen por un intento de superar las tendencias melodramáticas y cómicas en las que se hallaba inmerso el género durante la totalidad del siglo XIX. Enmarcado particularmente en la década de 1890, y representado por los dramaturgos citados más arriba, el denominador común de todos ellos es un retorno al teatro “ennoblecido” con la tarea de guiar al espectador y transmitirle un componente ético que rebase el mero entretenimiento. Además de sobre los escenarios, la mayoría de dichos autores expresó públicamente a través de artículos periodísticos y ensayos los cuatro pilares que habían de reconfigurar el teatro británico del siglo XX. A saber, el intervencionismo del estado en material teatral, la imitación de los modelos extranjeros con el único fin de aprendizaje por parte de autores nativos, la revisión del papel de la crítica dramática para con el público y el arte en sí, y, finalmente, la necesaria educación del público. A los predicamentos de estos autores se suma, posteriormente, la reivindicación social del autor dramático, cuyos derechos sobre sus obras serán equiparados con los del novelista y los del poeta, y la revaloración del género por parte del universo literario. El teatro se convertirá en un género de moda y los actores procederán de toda clase social. Con todo, como es evidente, la tesis que implica tal renacimiento es originaria en el desdén practicado por la crítica académica tradicional hacia los géneros “menores” como el melodrama, el vodevil, la farsa, la *burletta*, la *extravaganza* o la opereta, que supusieron el mayor éxito durante las décadas que le precedieron. Resulta paradójico, por lo tanto, tal y como ocurre en los manuales de historia literaria victoriana, establecer la hipótesis de un resurgimiento del género teatral durante una época anteriormente dominada por la eclosión de centenares de salas, el aumento considerable del número de actores, la emergencia de multitud de autores, adaptadores y traductores teatrales, así como la diversificación del público y de las piezas. Sobre una revisión de la supuesta decadencia del teatro victoriano, *vid.* Rowell (1971, 1972a, 1972b, 1978) y Booth (1977, 1978, 1980, 1981).

que contrapone la noción de *imperio* frente a la de *nación colonizada*. Este binomio daría lugar a una lectura de la ficción vital de Wilde en tanto que posicionamiento contracultural ambivalente, tanto en lo relativo a los vínculos de Wilde con Inglaterra, cuanto para con sus raíces irlandesas. El objeto de este estudio es analizar la identidad nacional irlandesa de Oscar Wilde a partir de los elementos críticos detallados en las obras de Davis Coakley (1994), Declan Kiberd (1995), y Jerusha McCormack (1998), y contraponerla a lo que podría denominarse su *identidad cultural*. “Identidad cultural”, en la obra de Wilde, remitiría no ya a unas señas identificativas del autor delimitadas por un marco geográfico determinado por la accidentalidad del nacimiento, sino a una identidad resultado de una construcción literaria del individuo fundada en sus referentes culturales íntimos y arbitrarios a los que pretende emular y de los cuales emana su producción artística. Así, la identidad sería menos el resultado de un determinismo topográfico que de una negociación literaria, cuyo anclaje no sería fijo sino oscilante y razonado en función de las necesidades personales y de las influencias literarias del yo wildeano.

En este sentido, el aparato crítico socio-cultural, epistemológico y literario que dilucida la identidad irlandesa del autor presente en sus textos, se vería inevitablemente superado por las referencias a una identidad alternativa de origen francés, reseñable no sólo en sus múltiples alusiones al país vecino sino en la filosofía compositiva y en la propia ficción vital de Wilde. El interés del aparato crítico aplicado a la deducción de rasgos irlandeses en la vida y obra de Wilde resulta de su aplicabilidad a la presencia de elementos franceses en ambas. No es el objeto de este trabajo realizar una andadura biográfica de Wilde en relación con Francia, sino detenernos específicamente en aquellos aspectos que han sido reseñados por sus críticos en tanto que elementos necesarios para establecer un vínculo estricto entre el autor y sus orígenes irlandeses a partir de su obra, y cuestionar la exclusividad de la identidad nacional derivada de ellos por medio del contraste con la identidad cultural francesa. En las páginas que siguen, abordaremos la complementariedad de sendas perspectivas, irlandesa y francesa, deduciendo una voluntad de reconciliación final de éstas en la figura pública y literaria del dramaturgo a partir del eje intermedio de Inglaterra, y en particular, Londres, en tanto que territorio de experimentación de Wilde para la implementación de su personalidad dramática.

Una de las principales interpretaciones de la presencia irlandesa en la obra wildeana se articula en la aplicación de la teoría crítica postcolonial al estudio de sus orígenes familiares en Dublín. El marco de una nación colonizada y el consiguiente sentimiento nacionalista constituyen elementos que determinan un constante enfrentamiento entre Irlanda e Inglaterra presente tanto en sus escritos como en la proteica personalidad de Wilde. En palabras de Coakley,

“Wilde’s formative years’ in Ireland left a significant imprint on his writing” (1994: 3). Wilde nace en un país colonizado durante siglos por Inglaterra, cuya reglamentación jurídica y administrativa procede directamente de Londres a través de agentes estatales emplazados en Dublín. De esta confluencia se origina un hibridismo cultural patente en su educación. Si, por un lado, Wilde recibe una educación eminentemente inglesa y en inglés, tanto en el Portora Royal School como en el Trinity College de Dublín, sus familiares más cercanos evidencian un elevado compromiso con las raíces culturales irlandesas. Por un lado, su padre, Sir William Wilde, combinó su labor como cirujano oftalmológico con la arqueología y el coleccionismo de folclore irlandés, además de ser miembro de la Royal Irish Academy. Igualmente, su madre, Lady Wilde, adquirió enorme reputación literaria en Irlanda a través de sus escritos en el diario nacionalista *The Nation*, firmados por el sugerente *nom de plume* de “Speranza”². Ciertamente, el análisis de la biografía wildeana revela una profunda inclinación hacia su referente materno, y la influencia que éste ejerció en su persona³. Con todo, si la presencia biográfica ejerce una función determinante en la obra posterior de Wilde, no lo es menos recordar que el dramaturgo abandona Irlanda a una edad temprana para establecerse en Oxford, y que será en Inglaterra donde componga la mayor y mejor parte de su obra literaria. Uno de los mayores esfuerzos por trazar la biografía de Wilde, aquel llevado a cabo por Richard Ellmann (1987), destaca su estancia en la ciudad universitaria inglesa por cuanto ésta supuso su ruptura con sus raíces irlandesas. Y ciertamente así es, puesto que las potencialidades inherentes a Oxford y, posteriormente, a los teatros del West End, eran ilimitadas en comparación con el conservadurismo irlandés, de la misma manera que, en un segundo momento, Francia supondría una revolución ética y estética para el autor, en comparación con las imposiciones morales victorianas.

Sin embargo, si el hibridismo cultural que rezuman los textos wildeanos bascula entre el sentimiento irlandés y británico, también la presencia de autores franceses es más que notable desde los primeros compases biográficos. Lady Wilde destacó tanto por su nacionalismo cuanto por sus aptitudes líricas. Fue ella misma quien tradujo al inglés numerosos poemarios de Lamartine, por

² Sobre un análisis biográfico pormenorizado de Wilde, *vid.* Pearson (1960), Kronenberg (1976), Merle (1984), Ellmann (1987, 1988) y Coakley (1994).

³ En *De Profundis* Wilde afirma la inefabilidad de sus sentimientos al conocer la muerte de su madre desde la cárcel, y destaca su figura como primer espada de las letras irlandesas: “A week later, I am transferred here. Three more months go over and my mother dies. You knew, none better, how deeply I loved and honoured her. Her death was so horrible to me that I, once a lord of language, have no words in which to express my anguish and my shame. (...) She and my father had bequeathed me a name they made noble and honoured not merely in Literature, Art, Archaeology and Science, but in the public history of my own country in its evolution as a nation” (Hart-Davis, 1964: 105).

lo que se deduce que el contexto familiar fomentó no sólo una predisposición centrada en la cultura local sino también una profunda orientación hacia los clásicos franceses. Prueba de ello es el excelente dominio del idioma francés por parte del dramaturgo, revelador de un continuado estudio durante largo tiempo. El propio André Gide destacaba las habilidades lingüísticas de Wilde, que, en no pocas ocasiones, como veremos más adelante, han sido relacionadas con la tradición de la cultura oral irlandesa. Como afirma el novelista francés:

He knew French admirably, but he pretended to hunt about a bit for the words which he wanted to keep waiting. He had almost no accent, or at least only such as it pleased him to retain and which might give the words a sometimes new and strange aspect. He was fond of pronouncing *skepticisme* for “scepticisme” (*apud* Ellmann 1969: 26).

Dentro de esta misma perspectiva biográfica, cabría destacar los vínculos creados directamente por Wilde con Francia. Tanto por medio de reiteradas visitas al país, cuanto por sus numerosas amistades con la bohemia artística parisina⁴, Wilde, en una suerte de bovarismo quijotesco, impregnó su vida y estilo compositivo de los grandes mitos literarios de sus lecturas de la infancia, a los que llegó a emular en una suerte de ficcionalización de su propia vida. En su estudio sobre el autor, Sheridan Morley (1976) destaca su intento de imitar, no ya únicamente a los grandes novelistas decimonónicos franceses, sino a sus personajes mismos, confundiendo el régimen de la ficción escrita con el de la vida, en un intento de immortalizarse. Morley entiende que la reiterada aspiración⁵ del autor de conquistar el universo literario británico y francés,

⁴ Tras la gira de conferencias en Norteamérica en 1880, Wilde se encamina a París dispuesto a conquistar la capital que representa la mitificación del arte. Las anécdotas que reseñan su llegada y el modo de entrar en contacto con la bohemia parisina son numerosas y no siempre afortunadas. Nada más llegar, el autor trata de hacerse un hueco entre las letras parisinas por medio del envío de sus poemas o de intermediarios. No obstante, sus encuentros con Victor Hugo, Emile Zola o Edmond de Goncourt no cumplieron con las expectativas creadas. Sin embargo no todo fueron decepciones durante su estancia en París. Wilde consiguió acceder a numerosos personajes célebres del momento que con el tiempo reforzarían su amistad con el dramaturgo –Mallarmé, Anatole France, Catulle Mendès, Pízarro, Henri de Régnier, la baronesa Deslandes o Sarah Bernhardt– además de absorber una larga tradición teatral mediante su asiduidad a los escenarios.

⁵ A diferencia de sus dos primeras piezas teatrales, *Vera or the Nihilists* y *The Duchess of Padua*, la estructura dramática de las cuatro *society comedies* que componen la obra cumbre de Óscar Wilde bascula entre la influencia y la subversión de las fórmulas estereotipadas del melodrama y del vodevil. Las razones del giro compositivo en su dramaturgia obedecen estrictamente al deseo de éxito personal y económico. Tras el fracaso de sus dos primeras obras, el autor imprime un nuevo rumbo. En *Lady Windermere's Fan*, la primera de las cuatro comedias de sociedad que le popularizaron como dramaturgo, Wilde aplica rigurosamente determinadas claves escénicas triunfantes entre las clases populares y desarrolladas por los teatros del *boulevard*, y las adapta a un nuevo contexto introduciendo sutiles variaciones por medio de los juegos lingüísticos que deconstruyen las convenciones victorianas. Además, Wilde tampoco es ajeno a la voluntad de enriquecerse y de popularizar su nom-

asimilable también a los ánimos de ascensión social patentes en los héroes romanescos de Stendhal⁶, se deriva de sus lecturas de Balzac, y sostiene que los orígenes de la incansable aptitud para el trabajo residen en su imitación de los personajes de la novela *La Cousine Bette* (Morley, 1976: 49). En la misma línea, es posible percibir dos actitudes radicalmente contrapuestas en el Wilde que se asienta en Oxford y en el Wilde que vuelve a Gran Bretaña tras su primera estancia continuada en Francia. Su imagen se moldea adoptando rasgos escogidos en función de sus impresiones francesas. Como dice Ellmann, “a new wardrobe is needed for a each new country” (1987: 209) y el dramaturgo escoge aquel que más se ajusta a la imagen que posee del decadentismo francés con fines de integración en las sociedades literarias. El vestuario para el Wilde actor es, pues, imprescindible. A propósito de un comentario realizado por su amigo y biógrafo Robert Sherard sobre su radical cambio de imagen, el irlandés realizó 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 (*apud* Ellmann, 1987: 208).

Por otro lado, si, como señalan David Cairns y Shaun Richards (1988), resulta imprescindible adentrarse en el estudio de las relaciones antagónicas entre la supremacía imperialista de los administradores ingleses frente a los administrados irlandeses para poder aprehender las complejidades de la obra wildeana, resulta igualmente necesario dilucidar los vínculos existentes entre Francia e Inglaterra a lo largo del XIX para poder deducir el significado que el país vecino imprime en la filosofía compositiva wildeana. La mitificación del mundo de las letras francesas se acentúa sobremanera si atendemos particularmente al universo teatral de Londres de la segunda mitad del siglo XIX. Además de las innumerables novelas traducidas al inglés que permiten vislumbrar la originalidad literaria francesa –*À rebours*, de Huysmans, la obra cumbre del decadentismo francés, se publica en 1884-, la efervescencia escénica sirve

bre por medio del teatro. 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.

⁶ La emulación de personajes literarios es una constante en su biografía que puede rastrearse incluso en los momentos más extremos. Prueba de ello es que, tras su paso por prisión, Wilde reconstruiría su trágico destino a partir de la figura del héroe de Stendhal en *Le rouge et le noir*, diciendo: “when I was a boy my two favourite characters were Lucien de Rubempré and Julien Sorel. Lucien hanged himself. Julien died on the scaffold, and I died in prison” (1964: 254).

de estímulo creativo para el dramaturgo. Durante esa época, los escenarios londinenses están fuertemente marcados por la puesta en escena constante de traducciones, adaptaciones, imitaciones e incluso plagios de obras francesas transpuestas sistemáticamente sobre los principales escenarios. Labiche, Dumas *fiis*, Feydeau, Scribe, Sardou, Augier, Meilhac y Halévy, entre decenas de dramaturgos, son sistemáticamente traducidos –cuando no expoliados⁷– al inglés. El éxito de las dramaturgias del *boulevard* en Inglaterra resulta de la conjugación de diversos factores: a la mayor pericia técnica iniciada por la *pièce bien faite* de Scribe, y aplicada por igual por sus seguidores en los géneros del *vaudeville* y la *pièce à thèse*, se une la escasa creatividad de los autores nativos y la precariedad del estatus social del autor dramático que le obliga a permutar su tarea de autor por la de adaptador con el fin de subsistir⁸; además, la progresiva conversión del escenario en una industria comercial de masas obliga a una inversión en dramaturgias que aseguren la rentabilidad, tal y como lo confirma el éxito de público concentrado casi exclusivamente en las salas que programen alguna obra con el subtítulo “from the French”⁹. Tal es el contexto dramático en el que se embebe Wilde, y en el que habría que destacar la profunda impronta dejada por la compañía de actores de la Comédie Française durante sus giras en la capital a lo largo de las tres últimas décadas del XIX. La dramaturgia wildeana es el resultado de la asimilación del teatro francés en Gran Bretaña¹⁰, y la influencia de dramaturgos franceses se ejerce no sólo desde un

⁷Tal expolio es resultado de la industrialización del arte dramático. La velocidad con la que se llevaban a cabo las adaptaciones al inglés, a partir del envío de toda una serie de copistas a los escenarios parisinos cuya tarea era copiar, de manera ilegal, los parlamentos de cada personaje para así ser traducidos al inglés, exigían en no pocas ocasiones la creación de obras que, lejos de suponer una tarea de reescritura elaborada, no eran sino plagios de los originales franceses. En este sentido, el novelista norteamericano Henry James criticaba el panorama dramático británico de finales del XIX por estar constituido de meras marionetas del teatro francés: “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” (93).

⁸Sobre las dificultades del autor dramático en Gran Bretaña y su progresiva reivindicación social en tanto que artista literario, *vid.* Stephens (1992).

⁹Justin McCarthy, en su análisis del teatro inglés del último tercio del siglo XIX, apunta el ejemplo de la actriz 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 siglo– para justificar el recurso a 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 (...) 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” (421).

¹⁰Sobre la influencia del teatro de *boulevard* francés en la obra dramática de Oscar Wilde, *vid.* Ramos Gay (2004).

punto de vista técnico-compositivo, sino también en calidad de subterfugio destinado a desestabilizar la convencionalidad moral victoriana.

Francia y lo francés constituyen un espacio utópico en el que realizarse y llevar a cabo su proyecto dramático, en la medida en que representan la libertad creadora anulada en suelo inglés. Las reiteradas alusiones a la libertad artística frente a los medios periodísticos¹¹, así como la absoluta independencia del artista frente a la crítica¹², rezuman menos el reflejo de una realidad que la distorsión personal wildeana frente al mito creado por él mismo de un espacio teleológicamente deseable, cuyos valores se realzan menos en sí que por contraste con el arte en Inglaterra. Como afirma Louis Kronenberg, en París, Wilde encontró “an unquestioned world of fashion and a society representing tradition and elegance”, al mismo tiempo que “an unfettered bohemia untouched by puritanical hands” (1976: 54). Tal y como es perceptible en todos los regímenes de la vida cultural, París constituye el objeto de una particular mitificación por parte de los artistas británicos que consideran la capital francesa la imagen de su utopía de realización y liberación artística. Wilde mismo la califica –en francés– en un artículo publicado en el diario teatral *Era*, el 2 de junio de 1892, como “la ville artiste”. El triunfo en París, ciudad emblema de la creatividad, de la tolerancia y de la modernidad, representa la consagración del artista.

En este sentido, el recurso a lo francés constituye, al mismo tiempo, un ejercicio de travestismo literario necesario para obtener el éxito a través del conflicto público. Las teorías postcoloniales han analizado la reivindicación de la nacionalidad irlandesa a través de la ultra-nacionalidad británica como una cancamusa destinada a implosionar el sistema desde dentro. Declan Kiberd ve en Wilde “the first intellectual from Ireland who proceeded to London with the aim of dismantling its imperial ideology from within its own structures” (1995: 32), y Neil Sammells (1991) interpreta el recurso del doble –Bunbury– en *The Importance of Being Earnest* como la existencia de una identidad irlandesa oculta, infiltrada en Gran Bretaña, al tiempo que el cisma identitario del autor. La identidad nacional resultaría así un ejercicio caprichoso de configuración personal que entraría a formar parte del producto literario de Wilde en con-

¹¹ En su ensayo *The Soul of Man Under Socialism*, Wilde alude a la libertad de prensa en Gran Bretaña en contraposición con la libertad creadora. Valores que, en Francia, se invierten: “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” (*Collected Works*, 912).

¹² Durante una entrevista publicada en la *St. James Gazette*, el 18 de enero de 1895, el dramaturgo explicitaba las diferencias de la crítica literaria a uno y otro lado del canal, enfatizando las carencias británicas y ensalzando la profesión parisina: “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”.

tra del sistema inglés. En este mismo sentido, cabría interpretar sus reiteradas amenazas de nacionalizarse como ciudadano francés como consecuencia de la prohibición de su obra *Salomé*. El motivo del conflicto surge a raíz de la denegación de la licencia para representar la pieza, motivada por la –relativa¹³– imposibilidad en Gran Bretaña de poner en escena contenidos bíblicos. Las posteriores amenazas de exilio y naturalización del autor en el país vecino¹⁴ no hacen sino reforzar la idea de una identidad arbitraria, surgida de una necesidad artística. Wilde es consciente de la necesidad del enfrentamiento contra el sistema moral británico como base de su triunfo. W. H. Auden recoge sus palabras al decir “I must live in England, if I am to be a dramatist again” (“Oscar Wilde, an Improbable Life”, *apud* Hart-Davis 1964: 21). Francia constituye el espacio de la creación, pero Wilde necesita del conflicto con la moral imperante para el éxito de su dramaturgia, reuniéndose así los contrarios del binomio victoriano.

En esta misma línea habría de interpretarse el recurso al francés en tanto que lengua compositiva de la pieza. Sus orígenes lingüísticos han dado lugar a multitud de interpretaciones por parte de la crítica, que ha entrevistado en ella desde un tributo a los clásicos franceses en los que se inspiró con el fin de establecer un parangón identificativo con ellos (Severi, 1985), hasta una búsqueda de la desfamiliarización en el espectador similar a los aforismo y epigramas que pueblan sus *society comedies* (Ramos Gay, 2005), al tiempo que un subterfugio destinado a vehicular contenidos transgresores (Nassaar, 1974). El recurso al francés, también presente en el título de una de sus obras más tardías, *La Sainte Courtisane* (1908), exige una lectura de la identidad lingüística a partir del travestismo. Eagleton (1989) y Kiberd (1995) interpretan la utilización de la lengua inglesa integrándola en un contexto de colonización, ambigüedad y disimulo. Para ambos autores, el recurso a un determinado idioma constituye un método de supervivencia utilizado recurrentemente por los pueblos colonizados frente a las imposiciones de la nación colonizadora, del mismo modo que la transformación wildeana hacia una estética dominada por el estilo inglés es entendida como una estrategia subversiva de ocultación, de integra-

¹³ Relativa por cuanto, como afirma Kerry Powell (1990), el trasfondo bíblico de la obra probablemente no hubiese sido óbice para el rechazo de la concesión de la licencia, ya que piezas de Meyerbeer o Wing Pinero, menos condescendientes con la mitología bíblica, pudieron ser representadas previamente.

¹⁴ Wilde declaró en una entrevista publicada en el *Pall Mall Budget* su amenaza a abandonar el país, esgrimiendo su nacionalidad irlandesa más en calidad de desafío, desaprobación y diferenciación para con Inglaterra, que en una búsqueda y retorno arqueológicos a sus orígenes “If the censor refuses *Salomé*, I shall leave England to settle in France where I shall take our letters of naturalization. I will not consent to call myself a citizen of a country that shows such narrowness in artistic judgement. I am not English. I am Irish which is quite another thing” (Ellmann, 1987: 351-352).

ción del *outsider* en la sociedad que lo rechaza por nacimiento, con el fin de implosionarla y en la cual consigue penetrar gracias a su nuevo atuendo¹⁵. El francés en *Salomé* poseería, por lo tanto, una doble lectura: por un lado, tal y como indicábamos anteriormente, actuaría en calidad de subterfugio capaz de vehicular lo prohibido. Pero, por otro, la lengua francesa ejercería también el papel de lengua colonizadora impuesta en Gran Bretaña por el pueblo superior, esta vez, culturalmente. El doble filo es manifiesto en las constantes reivindicaciones del autor en relación con su uso del idioma¹⁶ y sobre la superioridad lingüística del mismo¹⁷.

Por ende, *Salomé* evidencia una concepción del lenguaje como juego, en el sentido epistemológico del término. Ora como chanza, ora como diversión, la redacción de *Salomé* supone un desafío al sistema de valores victoriano demostrando la imposibilidad de cercenar su creatividad constriñéndola a los parámetros convencionales de la comedia de *boulevard*, a pesar de que fuera este género aquel que más beneficios le aportara. Pero además, el sentido lúdico de la obra está destinado a desarrollar, como todo juego, toda una serie de potencialidades lingüísticas del autor para alcanzar una madurez creativa. El significado del juego infantil trasciende el mero divertimento para convertirse en un aprendizaje que permita al jugador afrontar la realidad. De igual manera que el recurso al carácter lúdico del discurso wildeano ha sido interpretado como la respuesta del pueblo colonizado frente al imperialismo británico en un intento de demostrar el control lingüístico como expresión del control de la posesión de la identidad (Deane, 1991), la lengua francesa implica una defensa de la identidad por medio de la adopción de una identidad lingüística alternativa. La utilización del francés implica una libertad creativa inexistente en la esfera limitada de lo real, algo que se percibe igualmente en la priorización de la fantasía y del ingenio verbal en inglés. Así, *Salomé* constituye la imposición del dogma wildeano en la Inglaterra victoriana, al tiempo que, en cierto modo, supone la predicción de la imposibilidad de representar sus obras en suelo

¹⁵ La esencial *Englishness* wildeana, su exacerbada elegancia y su ultra-nacionalismo estético inglés, habrían de ser interpretados, por lo tanto, como una parodia subversiva cuyo fin es menos la similitud con la cultura emulada que la diferencia para con ésta. La cultura del opresor aparece así desvirtuada por la asimilación de ésta por parte del oprimido. Kiberd entiende que es éste un punto de partida hacia la reconciliación de los contrarios por cuanto cada uno de ellos exige el reconocimiento de la presencia del otro en él mismo.

¹⁶ La instrumentalización del idioma es un medio y un fin en sí misma. En palabras de Wilde, "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" (*apud* Ellmann, 1987: 352).

¹⁷ Sobre el entendimiento generalizado de la lengua francesa en tanto que idioma de mayor aptitud en la traslación de la dramaticidad teatral a lo largo del siglo XIX, *vid.* Ramos Gay (2005).

inglés; predicción que se materializaría posteriormente tanto en la prohibición de la obra y puesta en escena en París, cuanto en el silenciamiento del nombre del autor a raíz de su encarcelamiento.

Pero el guiño francófono en la dramaturgia wildeana no se limita a esta obra, sino que se inserta en la configuración lingüística del personaje más original que compone su dramaturgia: el dandi. El *wit* del dandi, compuesto por multitud de aforismos, paradojas e irónicos epigramas, ha sido interpretado como una actualización de la tradición de la literatura oral irlandesa. Identificando autor con personaje, Deirdre Toomey (1994) destaca a Wilde en tanto que sucesor de los *storytellers* irlandeses a partir de la subordinación de sus textos escritos a la producción oral misma del dramaturgo. Según la autora, el recurso al plagio, al pastiche y a la reformulación –aspectos de los cuales Wilde fue en numerosas ocasiones acusado– constituyen herramientas esenciales de la tradición oral que desembocan en una comprensión del carácter mágico de la palabra verbalizada oralmente. Si bien es cierto que los vínculos entre el folclore celta y la poesía temprana de los *filí* irlandeses son rastreables en su obra, cronológicamente, la emergencia de un Wilde discursivamente subversivo –ciertos autores lo han calificado de “terrorista lingüístico” (McCormack, “The Wilde Irishman: Oscar as Aesthete and Anarchist” *apud* McCormack, 1998: 85)– tiene por fecha su primera estancia continuada en suelo francés. H. Stanley Schwarz, uno de los primeros autores en investigar las fuentes originarias de las comedias wildeanas afirma que el *wit* wildeano surge de esa primera visita a París en 1883 diciendo:

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 humour that Victor Hugo so futilely attempted to inject into *Hernani* (1933: 5).

Schwarz refuerza su tesis citando los cambios notados por Frank Harris, amigo y biógrafo 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 (*apud* Schwarz, 1933: 5-7).

Acaso el dandi wildeano no sea, por lo tanto, sino adaptación del *raisonneur* francés presente en las *pièce à thèse* de Dumas *filis* y en las novelas de Balzac, a las que el autor estaría habituado no sólo por sus reiterados viajes a París, sino además por la popularización de los mismos en Gran Bretaña a través de las numerosas traducciones y adaptaciones de ambos. Esta tesis queda refrendada por las palabras del compañero de Wilde, Lord Alfred Douglas, remitiendo a conversaciones con el dramaturgo, por las que afirma que “Wilde (...) told me that from Pinero and Dumas *filis* he had learnt all he knew of stagecraft” (Douglas, 1914: 235), o a la carta enviada por un amigo del autor, Reginal Turner a Schwarz, 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 often talked of Dumas as a dramatist and a man of ideas- so remote from today... (*apud* Schwarz, 1933: 8).

Finalmente, el exilio en Francia de Wilde es notablemente uno de los síntomas más representativos de su voluntad de romper con sus orígenes y adoptar una nueva identidad. Los motivos que le impulsaron a abandonar Gran Bretaña exactamente el mismo día que le fue concedida la libertad, tras dos años de encarcelamiento y de trabajos forzados, son diversos. Wilde mismo, en la larga carta enviada a Alfred Douglas en 1897 desde la cárcel, y publicada posteriormente por su amigo Robert Ross con el título *De Profundis*, ya describía su intención de residir únicamente allí donde belleza y sufrimiento se reunieran con el fin de recobrar la creatividad perdida¹⁸. Pero, también, el exilio en Francia es ante todo el síntoma de la propia conciencia del autor del fin de su carrera literaria. Sabedor de la necesidad del conflicto para su éxito artístico, el retiro francés demuestra la intuición de la muerte de su creatividad; un retorno a sus orígenes literarios durante los últimos compases de su vida.

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 surgida en la cárcel, combinada con el desarrollo de una sífilis contraída probablemente durante

¹⁸ Las palabras exactas de Wilde son las que siguen: “The only people I would care to be with now are artists and people who have suffered: those who know what Beauty is and those who know what Sorrow is: nobody else interests me” (Hart-Davis, 1964: 125).

su juventud. 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 parisino de Père Lachaise, donde descansan en una tumba adornada con una escultura de Jacob Einstein.

A modo de conclusión, se deduce que el rastreo generalizado de su vida y obra muestran la progresiva construcción de la identidad cultural francesa del autor, en contraposición al predominio inglés en el que surge su dramaturgia y su personalidad. La arbitrariedad con la que el autor recurre a la misma justifica su propia labor creativa dirigida hacia su vida, en un ejemplo más de identificación de autor y personaje. Los binomios victorianos de *Englishness* / *Irishness* quedan superados por la irrupción de un componente esencial francés, tanto estético como ético, en su identidad. Es debatible, con todo, una posible lectura del mismo en tanto que resultado de sus orígenes irlandeses. Es decir, Wilde, irlandés por nacimiento y contrario al imperialismo cultural inglés, habría optado por la asimilación cultural francesa en un intento más de socavar los cimientos de la sociedad británica, aludiendo a la única civilización artística más desarrollada en aquel momento, debilitando así la supremacía londinense¹⁹. Independientemente de ello, la consideración del autor en calidad de máximo exponente del “Irish risorgimento” (Kiberd, 1995) o del *English Dramatic Revival* son, como hemos visto, discutibles. La vulnerabilidad y permeabilidad de sendos atributos evidencia, por lo tanto, la fragilidad de la concesión de categorías nacionales a las literaturas, al tiempo que la necesidad de recurrir a elementos interpretativos periféricos, procedentes de ámbitos interdisciplinarios dispares en la asignación de las mismas.

BIBLIOGRAFÍA

- Balakian, A. *et alii* (eds.) (1985). *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*. New York: Garland.
- Booth, M. R. (1977). “East End and West End: Class and Audience in Victorian London”. *Theatre Research International*. February (1977): 98-103.
- Booth, M. R. *et alii* (1978). *The Revels History of Drama in English*. London: Methuen.
- Booth, M. R. (1980). *Prefaces to English Nineteenth-Century Theatre*. Manchester: Manchester University Press.
- Booth, M. R. (1981). *Victorian Spectacular Theatre 1850-1910*. Boston, London, Henley: Routledge & Kegan Paul.

¹⁹ Por extensión, una arriesgada lectura postcolonial de su obra deduciría el mismo objetivo en la presencia de elementos helenísticos en sus poemas.

- Cairns, D. & S. Richards (1988). *Writing Ireland: Colonialism, Nationalism and Culture*. Manchester: Manchester University Press.
- Coakley, D. (1994). *Oscar Wilde: The Importance of Being Irish*. Dublin: Town House & Country House.
- Deane, S. (1991). *The Field Day Anthology of Anglo-Irish Literature: From its Origins to its Present Day*. Derry: Field Day and Cork University Press.
- Douglas, A. (1914). *Oscar Wilde and Myself*. London: John Long.
- Eagleton, T. (1989). *Saint Oscar*. Derry: Field Day.
- Ellmann, R. (1969). *Oscar Wilde. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- Ellmann, R. (1987). *Oscar Wilde*. London: Hamilton.
- Ellmann, R. (1988). *Four Dubliners: Wilde, Yeats, Joyce and Beckett*. London: Cardinal.
- Hart-Davis, R. (ed.) (1962). *Letters of Oscar Wilde*. London: Hart-Davis.
- Hart-Davis, R. (ed.) (1964). *Oscar Wilde. De Profundis*. New York: Avon.
- Hart-Davis, R. (ed.) (1985). *More Letters of Oscar Wilde*. London: Murray.
- James, H. (1949). *The Scenic Art*. Wade, E. (ed.). London: Hart-Davis.
- Kiberd, D. (1995). *Inventing Ireland*. London: Cape.
- Kronenberg, L. (1976). *Oscar Wilde*. Boston, Massachusetts: Little Brown.
- McCarthy, J. (1903). *Portraits of the Sixties*. London: T. Fisher Unwin.
- McCormack, J. (ed.) (1998). *Wilde The Irishman*. New Haven: Yale University Press.
- Merle, R. (1984). *Oscar Wilde*. Paris: Librairie Académique Perrin.
- Morley, S. (1976). *Oscar Wilde*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Nassaar, C. (1974). *Into the Demon Universe. A Literary Exploration of Oscar Wilde*. London and New Haven: Yale University Press.
- Pearson, H. (1960). *The Life of Oscar Wilde*. London: Penguin / Methuen.
- Powell, K. (1990). *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ramos Gay, I. (2004). *La dramaturgia de Oscar Wilde, ejemplo paradigmático de la influencia y recepción del teatro francés en Gran Bretaña (1880-1895)*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia.
- Ramos Gay, I. (2005). "Myth and Censorship. Oscar Wilde re-writing the French Classics". *Quaderns de Filologia. Estudis de Literatura X*: 271-284.
- Rowell, G. (1971). *Victorian Dramatic Criticism*. London: Methuen.
- Rowell, G. (1972a). *Late Victorian Plays, 1890-1914*. Oxford: Oxford University Press.
- Rowell, G. (1972b). *Nineteenth-Century Plays*. Oxford: Oxford University Press.

- Rowell, G. (1978). *The Victorian Theatre, 1792-1914. A Survey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sammells N. (1991). "Oscar Wilde, Quite Another Thing". In: Hyland, P. & Sammells, N. (eds.) (1991): 116-125.
- Sammells, N. & P. Hyland (eds.) (1991). *Irish Writings: Exile and Subversion*. London: Macmillan.
- Sandulescu, C. G. (1994) *Rediscovering Oscar Wilde*. Gerrards Cross: Colin Smythe.
- Schwarz, H. S. (1933). "The Influence of Dumas *Fils* on Oscar Wilde", *The French Review*. (1933): 5-25.
- Severi, R. (1985). "Oscar Wilde, la Femme Fatale and the Salomé Myth". In: Balakian, A. *et alii* (eds.) (1985): 458-463.
- Stephens, J. R. (1992). *The Profession of the Playwright. British Theatre 1800-1900*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Toomey, D. (1994). "The Story-Teller at Fault". In: McCormack, J. (ed.) (1998): 24-35.
- Wilde, O. (1998). *Collected Works of Oscar Wilde*. Ware: Wordsworth Editions.