

[...] el sabor fundamental de su obra es la felicidad.

Jorge Luis Borges

1. Introducción

No por asombrosa deja de ser menos cierta la afirmación que, hace ya trece años, hizo un estudioso [1] de Oscar Wilde acerca de su obra:

[...] although Wilde has attracted many biographers, his writings have been strangely neglected by literary critics.

El presente trabajo se propone remediar esta situación de desamparo, siquiera tangencialmente, mediante la elucidación de los recursos retóricos determinantes de la ironía en *The Importance of Being Earnest* —aspecto éste hasta la fecha poco o nada fatigado por los especialistas— y la redacción de un tímido ensayo sobre la posibilidad de que la ironía constituya la célula de la diversión en la comedia.

Para acometer la tarea se ha seguido un procedimiento consistente en aislar y analizar las causas y efectos verbales empleados en la composición de la pieza y discernir los factores externos (entorno) que en ella influyeron.

Ocioso es notar que la versión que en todo momento se ha manejado y a la que se refieren las citas es la original en inglés [2] en tres actos, publicada en Londres por vez primera en 1899 y sancionada por el propio Wilde tras la mutilación a que tuvo que someter, poco menos que obligado, el manuscrito seminal, escrito en cuatro [3] .

2. Los recursos retóricos

Todo gustan de interpretar los especialistas en literatura. Pero escaso resquicio para la interpretación o la conjetura les dejó Wilde cuando tituló *The Importance of Being Earnest* como *A Trivial Play for Serious People* (o *An Unimportant Comedy for Serious People*). El título propiamente dicho es ya toda una declaración de intenciones [4] , porque da pábulo al juego de palabras más feliz de todos los contenidos en la pieza, muy abundantes y diseminados por doquier: en inglés, la palabra *earnest* («serio», «formal», «circunspecto», etc.) es fonéticamente idéntica a *Ernest* («Ernesto», nombre propio) y Wilde se sirve de ella para sustanciar la paronomasia *earnest/Ernest* en torno a la cual se desarrolla el principal hilo argumental.

Son verdaderamente numerosos los recursos retóricos que urden el universo satírico [5] de la obra. El esqueleto sintáctico del discurso, transitable para cualquiera [6] , está elaborado como remedo perfecto de los comportamientos de habla

de la alta sociedad inglesa de la época [7] ; el léxico está sabiamente seleccionado y resulta tan cuidado como eficaz; el diálogo, que ha sido siempre, junto con el monólogo, cauce del teatro —y en puridad no debería juzgarse como recurso retórico en sí— es en la obra instrumento privilegiado para la expresión de los personajes, y las acotaciones, para desgracia del público lector, quedan reducidas al mínimo a fin de que no obliteren su fuerza; el pleonismo, la aliteración, la repetición, la derivación, la metábole, la circunlocución, la lítotes, el epigrama, las paradojas, varios cultismos, algún neologismo —de inevitable sabor quevedesco para el público español— y, por encima de todo, la magnífica manipulación semántica del discurso («*the cleverness of Wilde's language*» [8]), componen el resto de los elementos retóricos de un texto cuyo último —y en modo alguno despreciable— propósito es el de divertir [9]

3. La organización sintáctica del discurso

La sintaxis de *The Importance...* es de muy apreciable sencillez y poderoso efecto formal. Su objetivo primordial es servir de vehículo de expresión a los usos verbales de la *upper-class* inglesa finisecular.

La singularidad sintáctica más destacable de la obra es que todos los personajes —*ladies and gentlemen*, sirvientes, etc.— emplean los mismos esquemas lingüísticos en sus parlamentos; es decir, no hay distinción apreciable entre las pautas de habla de los personajes de gran desplazamiento social y las de los pertenecientes a *the lower orders* (pág. 322) [10] . Esta suerte de uniformidad sintáctica del discurso de los personajes, que sigue siempre un orden de prelación social con una orientación de arriba a abajo, queda bien ilustrada con los ejemplos expuestos a continuación:

ALGERNON: Why is it that at a bachelor's establishment the servants invariably drink the champagne? I ask it merely for information.

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. (pág. 321)

CECILY: Dear Uncle Jack is so very serious! Sometimes is so serious that I think he cannot be quite well.

MISS PRISM [...]: Your guardian enjoys the best of health, and his gravity of demeanour is especially to be commended in one so comparatively young as he is. I know no one who has a higher sense of duty and responsibility. (pág. 338)

4. El léxico

El repertorio léxico de *The Importance...* está tramado como una inmensa burla social. Wilde, haciendo gala de sus dotes de orfebre del discurso literario, pone en boca de todo el elenco de personajes, sin que importe en absoluto su extracción, un vocabulario refinado y rigurosamente cuidado, que éstos no tienen pudor alguno en exhibir en regocijantes alardes verbales. La burla reside en el punto de desproporción que surge de

situaciones en que, para decir lo que dicen, podrían emplear palabras mucho más sencillas.

Aun siendo prolijo, el ejemplo que sigue (parte del hilarante duelo verbal [11] que sostienen Cecily y Gwendolen en el acto segundo de la obra) servirá de resumen del dominio léxico con que está escrita la obra:

CECILY [...]: Dearest Gwendolen, there is no reason why I should make a secret of it to you. Our little county newspaper is sure to chronicle the fact next week. Mr. Ernest Worthing and I are engaged to be married.

GWENDOLEN [...]: My darling Cecily, I think there must be some slight error. Mr. Ernest Worthing is engaged to me. The announcement will appear in the Morning Post on Saturday at the latest.

CECILY [...]: I am afraid that you must be under some misconception. Ernest proposed to me exactly ten minutes ago [...].

GWENDOLEN [...]: It is certainly very curious, for he asked me to be his wife yesterday afternoon at 5.30. If you would care to verify the incident, pray do so. I never travel without my diary. One should always have something sensational to read in the train. I am so sorry, dear Cecily, if it is any disappointment to you, but I am afraid I have the prior claim.

CECILY: It would distress me more than I can tell you, dear Gwendolen, if it caused you any mental or physical anguish, but I feel bound to point out that since Ernest proposed to you he clearly has changed his mind. (pág. 352)

En el pasaje se observa una gran riqueza de vocabulario que induce, por sí sola, a la sonrisa y, por medio de sutiles paralelismos sintácticos, a la carcajada: «*Dearest Gwendolen*»/«*My darling Cecily*»; «*I think there must be some slight error*»/«*I am afraid you must be under some misconception*»; «*I am so sorry, dear Cecily, if it is any disappointment to you*»/«*It would distress me more than I can tell you, dear Gwendolen, if it caused you any mental or physical anguish*», etc.

El único neologismo de la obra, *womanthrope* —si se excluye la familia léxica formada sobre la base *Bunbury*, de la que se da cuenta más abajo—, es una pirueta verbal que Wilde no se recata en ejecutar para mayor regocijo de los que la leen o escuchan y que le sirve para ahondar en su crítica de la institución matrimonial, varias veces repetida a lo largo de la obra. Obsérvese el contexto en que está inserto y se adivinará al instante la base que lo sustenta:

MISS PRISM: You are too much alone, dear Dr. Chasuble. You should get married. A misanthrope I can understand—a womanthrope, never!

5. El diálogo

El diálogo en *The Importance...* es algo más que un mero cauce de expresión de los *dramatis personae*: es un elemento formal admirable en sí

mismo. O, dicho de otro modo: el diálogo, además de permitir a los personajes autodefinirse y expresar la magra lógica de sus puntos de vista, hace patente el contraste de lo vacío de sus parlamentos (*nonsensical statements*), da agilidad al texto y engarza de un modo pretendidamente casual los enunciados referidos a un acontecimiento concreto; es, en definitiva, el recipiente perfecto de la fina ironía producida por el roce de la conversación y el discurrir del argumento.

En la lectura de la obra, las acotaciones quedan, como contrapartida, o bien preteridas, o bien reducidas al mínimo permisible. La viveza del diálogo las ahoga. Compruébese en el siguiente ejemplo: inmediatamente después de terminar el primer asalto de su combate oral, Cecily y Gwendolen proceden a librar el segundo; hay, sin embargo, un ingenioso intervalo entre ambos, introducido por una acotación que el lector, en su avidez por recuperar el hilo del diálogo, se saltará sin temor alguno, puesto que no es más que un disruptor de la tensión conversacional:

Enter Merriman, followed by the footman. He carries a salver, table cloth, and plate stand. Cecily is about to retort. The presence of the servants exercises a restraining influence, under which both girls chafe. (pág. 353)

Magníficos exponentes del diálogo como contraste de esos *nonsensical statements* podrían ser los siguientes:

ALGERNON: [...] I am obliged to go up by the first train on Sunday morning. I have a business appointment that I am anxious... to miss!

CECILY: Couldn't you miss it anywhere but in London? (pág. 341)

ALGERNON: What shall we do after dinner? Go to a theatre?

JACK: Oh, no! I loathe listening.

ALGERNON: Well, let us go to the Club?

JACK: Oh, no! I hate talking.

ALGERNON: Well, we might trot round to the Empire at ten?

JACK: Oh, no! I can't bear looking at things. It is so silly.

ALGERNON: Well, what shall we do?

JACK: Nothing!

ALGERNON: It is awfully hard work doing nothing. However, I don't mind hard work where there is no definite object of any kind (pág. 335).

6. La aliteración

Wilde se vale frecuentemente de juegos fónicos para conseguir efectos cómicos: «*How immensely you must amuse them!*» (pág. 322), profiere Algernon estirando las emes para evocar el gusto de los emparedados de pepino (*cucumber sandwiches*) que está devorando. «*Cecily is the sweetest, dearest, prettiest girl in the whole world*» (pág. 362), continúa el mismo personaje, ponderando hasta el superlativo –*est*, en el primer caso, los atributos físicos y morales de su amada. Lady Bracknell tampoco se guarda de perpetrar otra aliteración cuando comenta airadamente: «*I must say, Algernon, that I think it is high time that Mr. Bunbury made up his mind whether he was going to live or die. This shilly-shallying with the question is absurd*» (pág. 328): el efecto sonoro de «*shilly-shallying*» es insoslayable.

7. El pleonismo y los excesos de información

En sus Etimologías, S. Isidoro llama pleonismo a la adición de un vocablo superfluo y señala que esta figura puede llegar a ser intolerable al lector si se convierte en perisología (adición de varios vocablos superfluos). En *The Importance...* los numerosos casos de pleonismo contribuyen a la creación de esa atmósfera de parodia tan particular en la que Wilde va encerrando al lector o espectador. Extrapolemos algunos ejemplos:

ALGERNON [...]: I believe it is customary in good society to take some slight refreshment at five o'clock. (pág. 322)

En este parlamento, Algernon comete pleonismo al predicar «*slight*» de «*refreshment*», y el efecto de burla se pone de manifiesto en el hecho de que el personaje parezca obligado a redundar para defenderse de la acusación «*Eating as usual, I see, Algy*» (ibíd.), lanzada por Jack. En los parlamentos siguientes, «*to say*», «*I must say that*» y «*quite*» son casos de pleonismo:

JACK: Do you mean to say you have had my cigarette case all this time? (pág. 323)

JACK: Well, really, Gwendolen, I must say that I think [...]. (pág. 330)

JACK: You're quite perfect, Miss Fairfax. (pág. 327)

CHASUBLE: Your brother Ernest dead?

JACK: Quite dead (pág. 343).

Es de destacar que, además de los pleonasmos, pueden hallarse en la obra diversos excesos de información que sirven de esparcimiento al lector o espectador sumido en el decurso de la acción y dan de nuevo idea de la tierna causticidad de Wilde en su tratamiento de los personajes. Así, por ejemplo, al comienzo de la pieza, Algernon interroga a Jack sobre la inscripción de la pitillera y recibe de este último la siguiente respuesta a la pregunta de quién es Cecily: «*Cecily happens to be my aunt*»; ante la sorpresa del primero, añade: «*Yes. Charming old lady she is, too. Lives at Tunbridge Wells*»; Algernon, tomando buena nota de lo ocioso que resulta este último dato, replica cómicamente para vengarse: «*But why does she call herself little Cecily if she is your aunt and lives at Tunbridge Wells?*» (pág. 324). Otro caso de redundancia informativa tiene lugar cuando, en el primer acto, Jack está explicando a Lady Bracknell que él fue encontrado por un señor que le dio el apellido «*Worthing*» porque «*he [esto es, el señor que lo encontró] happened to have a first-class ticket for Worthing at his pocket at the time. Worthing is a place in Sussex. It is a seaside resort*»; a lo cual pregunta con sorna la dama: «*Where did the charitable gentleman who had a first-class ticket for this seaside resort find you?*» (pág. 333). Aunque quizás el más risible —por mor de su breve eficacia— sea el que se produce cuando, en el acto segundo, Lady Bracknell le hace una pregunta a Algernon, que le contesta con otra; Cecily, a su vez, replica:

CECILY [...]: A moment, Ernest! May I ask you—are you engaged to be married to this young lady?

ALGERNON [...]: To what young lady? Good heavens! Gwendolen!

CECILY: Yes! To good heavens, Gwendolen, I mean to Gwendolen. (pág. 355)

8. La repetición

De todos los recursos retóricos de la obra, tal vez el de mayor efecto humorístico sea que palabras y secuencias enteras se repitan. El primero de los muchos casos que se encuentran diseminados por la comedia ocurre cuando Jack, en su primera aparición, responde de esta manera a la pregunta de Algernon de qué le trae a la ciudad: «*Oh, pleasure, pleasure*»; y, casi inmediatamente después, vuelve a decir —esta vez como contestación a una nueva pregunta acerca de a quiénes entretenía en el campo—: «*Oh, neighbours, neighbours*» (pág. 322). En las citas que siguen, hay repeticiones de mayor o menor alcance cómico que sirven al propósito, ya señalado más arriba, de caricaturizar a la sociedad de la época, a sus fatuas costumbres y a los tópicos entonces en boga [12] :

ALGERNON: Have some bread and butter. The bread and butter is for Gwendolen. Gwendolen is devoted to bread and butter.

JACK [...]: And a very good bread and butter it is too (pág. 323).

ALGERNON: You have always told me it was Ernest. I have introduced you to every one as Ernest. You answer to the name of Ernest. You look as if your name was Ernest. You are the most earnest-looking person I ever saw in my life. It is perfectly absurd your saying that your name isn't Ernest. It's on your cards. [...] I'll keep this as a proof that your name is Ernest if ever you attempt to deny it [...] (págs. 324-325).

JACK: Miss Cardew's family solicitors are Messrs. Markby, Markby and Markby.

LADY BRACKNELL: Markby, Markby and Markby? [...] Indeed I am told that one of the Mr. Markby's is occasionally to be seen at dinner parties [...] (pág. 361).

JACK: Algy's elder brother! Then I have a brother after all. I knew I had a brother! I always said I had a brother! Cecily,—how could you have ever doubted that I had a brother! [...] Dr. Chasuble, my unfortunate brother. Miss Prism, my unfortunate brother. Gwendolen, my unfortunate brother [...] (pág. 367).

9. La derivación

La derivación tiene mucho de ingenioso y no poco de jocoso. La principal está urdida en torno al vocablo «*Bunbury*» [13] —»*the invaluable permanent invalid*» inventado por Algernon «*in order that* [he] may be able to go down into the country whenever [he] *choose[s]*»—. Con este nombre propio está etimológicamente emparentado todo un catálogo gramatical (el sustantivo y adjetivo *Bunburyist*, el infinitivo *to Bunbury*, el gerundio *Bunburying* o el participio *Bunburied*) que constituye, sin duda, una excelente prueba de lo dúctil que se vuelve la materia lingüística en manos de Wilde:

ALGERNON [...]: What you really are is a Bunburyist. I was quite right in saying you were a Bunburyist. You are one of the most advanced Bunburyists I know (pág. 326).

ALGERNON [...]: Besides, now that I know you to be a confirmed Bunburyist I naturally want to talk to you about Bunburying (ibíd.).

ALGERNON: [...] I have Bunburied all over Shropshire on two separate occasions [...] (pág. 325).

JACK: This ghastly state of things is what you call Bunburying, I suppose?

ALGERNON: Yes, and a perfectly wonderful Bunbury it is. The most wonderful Bunbury I have ever had in my life.

JACK: Well, you've no right whatsoever to Bunbury here.

ALGERNON: That is absurd. One has a right to Bunbury anywhere one chooses [...] (pág. 356).

10. La sinonimia

Este fenómeno es esencialmente característico del léxico y tendría que haber sido incluido en el epígrafe correspondiente, pero es tal su recurrencia que se ha preferido dedicarle un pequeño apartado.

Wilde, ya ha quedado dicho más arriba, es un mago del discurso literario. En *The Importance...* utiliza casi continuamente el truco de acumular términos sinónimos o cuasi sinónimos para matizar un concepto, encarecer o desmerecer una impresión, etc., si bien el fin de este acopiar vocablos de significación idéntica o similar en el habla de los personajes no es otro que el de solazar al público, lector o espectador:

ALGERNON: Oh! I am not really wicked at all, cousin Cecily [...].

ALGERNON [...]: Oh! Of course I have been rather reckless.

ALGERNON: In fact, now you mention the subject, I have been very bad in my own small way (págs. 340-341).

ALGERNON [...]: Cecily, ever since I first looked upon your wonderful and incomparable beauty, I have dared to love you wildly, passionately, devotedly, hopelessly (pág. 348).

ALGERNON: Well, my own dear, sweet, loving little darling [...] (pág. 349).

11. La circunlocución

En una comedia de la naturaleza de *The Importance...* ha de abundar este tipo de recurso, fundamentalmente amplificador de imágenes verbales e instrumento capital para ejercer la mofa, befa y escarnio de la alta sociedad de la época. El refinamiento, la agudeza, la penetración, la travesura, el artificio y el ingenio, pero también la fatuidad, la ampulosidad, la petulancia, la huera presunción y el amaneramiento del discurso de la upper-class victoriana quedan reflejados en el espejo de la circunlocución. Wilde caricaturiza a la vez que divierte y se extiende con morosidad en los parlamentos de los personajes, a los que hace dar vueltas y evoluciones para expresar una idea que podría aclararse con sólo unas pocas palabras. La circunlocución es la primera figura retórica que percibe el lector o espectador de la obra. En los tres ejemplos siguientes, escogidos al azar, es posible comprobar la enjundia de las perífrasis oracionales, lo gratuito de los adjetivos y el innecesario derroche de adverbios:

JACK: I fear there can be no possible doubt about the matter. This afternoon during my temporary absence in London on an important question of romance, he obtained admission to my house by means of the false pretence of being my brother. Under an assumed name he drank, I've just been informed by my

butler, an entire pint bottle of my Perrier-Jouet, Brut, '89, wine I was specially reserving for myself. Continuing his disgraceful deception, he succeeded in alienating the affections of my only ward. He subsequently stayed to tea, and devoured every single muffin. And what makes his conduct all the more heartless is that he was perfectly aware from the first that I have no brother, that I never had a brother and that I don't intend to have a brother, not even of any kind. I distinctly told him so myself yesterday afternoon (pág. 363).

GWENDOLEN: The story of your romantic origin, as related to me by mamma, with unpleasant comments, has naturally stirred the deeper fibres of my nature. Your Christian name has an irresistible fascination. The simplicity of your character makes you exquisitely incomprehensible to me [...] (pág. 336).

LADY BRACKNELL [...]: I should be much obliged if you would ask Mr. Bunbury, from me, to be kind enough not to have a relapse on Saturday, for I rely on you to arrange my music for me [...] (pág. 328).

12. La lítotes

La lítotes es figura de construcción que se logra negando lo contrario de lo que se quiere afirmar. Wilde hace de ella en su comedia una combinación de énfasis e ironía y la utiliza muy profusamente como complemento de la circunlocución, la derivación y la repetición:

ALGERNON: The truth is rarely pure and never simple. Modern life would be very tedious if it were either, and modern literature a complete impossibility.

JACK: That wouldn't be at all a bad thing (págs. 325-326).

JACK [...]: [...] You know that I love you, and you led me to believe, Miss Fairfax, that you were not absolutely indifferent to me. (pág. 330)

El epigrama

«An epigram is a balanced statement encapsulating a clever or comic thought. It involves reducing a moral system or a social attitude to a neatly turned phrase». En la obra hay numerosos ejemplos de epigrama, que contribuyen al propósito de Wilde de dislocar la realidad a través de la risa, el ingenio y la belleza:

LADY BRACKNELL: [...] Ignorance is like a delicate exotic fruit; touch it and the bloom is gone. (pág. 331).

ALGERNON: [...] More than half of modern culture depends upon what one shouldn't read (pág. 323).

13. La paradoja [14]

Más compleja en su factura que el epigrama, pero también concebida por Wilde con el único fin de hacer reír, la paradoja posee una estructura que le es muy característica: las dos partes de que se compone están dispuestas de tal manera que la segunda siempre resulta un corolario incongruente y/o absurdo del aserto expresado en la primera. Así, cuando Algernon pontifica que «*All women become like their mothers. That is their tragedy*» (pág. 334), la afirmación parece no ir más allá del simple chiste sobre suegras, pero cuando inmediatamente añade «*No man does. That's his*», la paradoja queda terminada y la carcajada parece querer escaparse de los labios. Resulta interesante lo que P. Hern (1981, xxv) apunta en relación con la paradoja y el epigrama:

The humour of paradox and epigram requires an appreciation not only of language's ability to convey truths or to challenge attitudes, but also of the way in which language itself can become absurdly conventional and affected. Wilde sometimes takes a familiar idiom or figure of speech and either reverses its sense or reveals its absurdity.

14. Los cultismos

Salpicados aquí y allá, dan a la obra la felicidad de lo gratuito. De ellos se alimenta la risa hasta un grado poco menos que esperpéntico:

CHASUBLE: [...] But I must not disturb Egeria [17] and her pupil any longer.

MISS PRISM: Egeria? My name is Laetitia, Doctor (pág. 340).

JACK: [...] Her mother is perfectly unbearable. Never met such a Gorgon... [18] I don't really know what a Gorgon is like, but I am quite sure that Lady Bracknell is one (pág. 334).

Es preciso señalar que lo alambicado del verbo de los personajes —a veces rayano en lo inmisericorde— debe en gran medida su eficacia a la frecuencia de uso de vocablos de raíz grecolatina, los cuales, en contraste con los de raíz germánica, de más ordinario empleo, dan enorme prestancia al discurso. También hay palabras directamente tomadas del francés —lengua reputada como turíbulo de cultura por los anglosajones— que «*endulzan*» en extremo la pieza: «*demeanour*», «*machinations*», «*inattentive*», «*absence*», «*Maréchal Niel*», «*misanthrope*», «*celibacy*», «*matrimony*», «*extravagance*», «*immersion*», «*effeminate*», «*lorgnette*», «*vicinity*», «*embrace*», «*baptism*», «*omnibus*», «*basinette*», «*infant*», «*repellent*», «*tutelage*», etc.

15. La manipulación semántica

When Alice meets Humpty Dumpty [...] she finds that when the huge egg speaks, he does not use words in their right meaning, and she dares to correct him. Humpty Dumpty replies indignantly that when he uses a word, it means exactly what he wants it to mean, no more and no less [19].

Este pasaje ilustra en su justo alcance la manipulación semántica que Wilde lleva a cabo sin remordimiento alguno en esta comedia y en la que han de distinguirse varios referentes:

a) Según Nassaar, *The Importance of Being Earnest* es «a nonsense play» (uno de los personajes, Jack, se encarga de recordárnoslo en numerosas ocasiones). La noción de nonsense guarda relación con el subtítulo de la pieza (*A Trivial Play for Serious People* o *An Unimportant Comedy for Serious People*) y la intención de la misma, expresada a ratos en los parlamentos de los personajes: «*We should treat all serious things of life with sincere and studied triviality*» [20]. Véanse los siguientes ejemplos:

ALGERNON: Well, in the first place girls never marry the men they flirt with. Girls don't think it right.

JACK: Oh, that is nonsense (pág. 323).

ALGERNON: The only way to behave to a woman is to make love to her, if she is pretty, and to some one else, if she is plain.

JACK: Oh, that is nonsense (pág. 334).

ALGERNON: [...] A man who marries without knowing Bunbury has a very tedious time of it.

JACK: That is nonsense [...] (pág. 326).

ALGERNON: I love scrapes. They are the only things that are never serious.

JACK: Oh, that's nonsense, Algy. You never talk anything but nonsense.

ALGERNON: Nobody ever does (pág. 337).

A primera vista parece admisible considerar *The Importance...* como una «nonsense» inmensa en la que la lógica ordinaria de las cosas se quiebra de continuo, pero un análisis más reposado revela una ilación interna cuya congruencia no sufre menoscabo porque se apoya siempre en un guiño al público:

CECILY: It is always painful to part from people whom one has known for a very brief space of time. The absence of old friends one can endure with equanimity. But even a momentary separation from any one to whom one has just been introduced is almost unbearable. (pág. 347)

b) En relación con lo anterior es posible rastrear ejemplos de ridiculización de instituciones tales como el matrimonio o el bautismo:

LANE: [...] I have often observed that in married households the champagne is rarely of a first-rate brand.

ALGERNON: Good heavens! Is marriage so demoralising as that? (pág. 321).

CHASUBLE: But is a man not equally attractive when married?

MISS PRISM: No married man is ever attractive except to his wife (pág. 342).

JACK and ALGERNON [...]: [...] But we are going to be christened this afternoon.

GWENDOLEN (to JACK): For my sake are you prepared to do this terrible thing?

JACK: I am.

CECILY (to ALGERNON): To please me are you ready to face this fearful ordeal?

ALGERNON: I am! (pág. 359)

CHASUBLE [...]: Both these gentlemen have expressed a desire for immediate baptism.

LADY BRACKNELL: At their age? The idea is grotesque and irreligious! Algernon, I forbid you to be baptized. I will not hear of such excess. Lord Brackenell would be highly displeased if he learned that that was the way in which you wasted your time and money (pág. 365).

c) La sátira de las grandes inquietudes intelectuales o sociales se hace patente mediante la caricatura de la cultura, la literatura, la educación, lo francés y lo germano, la sociedad misma...:

ALGERNON: Oh! it is absurd to have a hard and fast rule about what one should read and what one shouldn't. More than half of modern culture depends on what one shouldn't read (pág. 324).

ALGERNON: The truth is rarely pure and never simple. Modern life would be very tedious if it were either, and modern literature a complete impossibility! (págs. 325-326).

LADY BRACKNELL: [...] I do not approve of anything that tampers with natural ignorance. [...] The whole theory of modern education is radically unsound. Fortunately in England, at any rate, education produces no effect whatsoever. If it did, it would prove a serious danger to the upper classes [...] (págs. 331-332).

GWENDOLEN: Personally I cannot understand how anybody manages to exist in the country [...]. The country always bores me to death.

CECILY: Ah! This is what the newspapers call agricultural depression, is it not? I believe the aristocracy are suffering very much from it just at present [...] (pág. 353).

LADY BRACKNELL: [...] French songs I cannot possibly allow. People always seem to think that they are improper, and either look shocked, which is vulgar, or laugh, which is worse [...] (pág. 329).

LADY BRACKNELL: Never speak disrespectfully of Society, Algernon. Only people who can't get into it do that. [...] (pág. 362).

d) En el plano formal, figuras como la paronomasia y la dilogía involucran equívocos semánticos de gran finura. El caso más divertido de dilogía se basa en la proximidad de las palabras «exploded» y «exploited»:

LADY BRACKNELL: [...] Algernon!

ALGERNON: Yes Aunt Augusta.

LADY BRACKNELL: May I ask if it is in this house that your invalid friend Mr. Bunbury resides?

ALGERNON [...]: Oh! No! Bunbury doesn't live here. Bunbury is somewhere else at present. In fact, Bunbury is dead.

LADY BRACKNELL: Dead! When did Mr. Bunbury die? His death must have been extremely sudden.

ALGERNON [...]: Oh! I killed Bunbury this afternoon. I mean poor Bunbury died this afternoon.

LADY BRACKNELL: What did he die of?

ALGERNON: Bunbury? Oh, he was quite exploded.

LADY BRACKNELL: Exploded! Was he the victim of a revolutionary outrage? [...] (págs. 360-361).

e) No son de desdeñar los juegos de palabras basados en algunos de los nombres propios de la obra [21]. Por lo que tiene al del reverendo Chasuble, Nassaar (1980, 50) señala lo que sigue:

Even Dr Chasuble's name has a double meaning. A chasuble (pronounced chaz-uble) is an ecclesiastical vestment worn by the celebrant at Mass. The name can be pronounced in another way, however (chase-able), which would suggest that the rector is capable of being chased very successfully by a woman. And indeed, Miss Prism does chase after him in the play and succeeds in netting him.

El de la institutriz no puede ser más divertido: Prism —«prisma» en español— da la justa medida de lo geométrico del carácter del personaje. También el del mayordomo de Jack, Merriman, indica todo lo contrario a lo que en realidad significa: «persona alegre o festiva».

Por último, la construcción *earnest/Ernest*, a la que ya se aludió al comienzo del trabajo, es una operación semántica que colma el desaforado propósito de la obra de hacer triviales las cosas serias (y viceversa) con el

absurdo de que la condición sine qua non para el éxito de los amores de Cecily y Gwendolen sea que sus sendos pretendientes tengan por nombre, evidentemente, Ernest:

JACK: But you don't really mean to say that you couldn't love me if my name wasn't Ernest?

GWENDOLEN: But your name is Ernest.

JACK: Yes, I know it is. But supposing it was something else? Do you really mean to say you couldn't love me then?

GWENDOLEN [...]: Ah! that is clearly a metaphysical speculation and, like most metaphysical speculations, has very little reference at all to the actual facts of real life, as we know them. (p.329)

ALGERNON: [...] But seriously, Cecily [...] if my name was Algy couldn't you love me?

CECILY [...]: I might respect you, Ernest, I might admire your character, but I fear that I should not be able to give you my undivided attention (págs. 349-350).

16. Conclusiones

La ironía en una comedia puede llegar a ser, en las manos apropiadas, instrumento de metódica demolición. La ironía presupone la burla que, con el ridículo, es el elemento esencial de que está compuesta la risa primordial. De esta última trataron Aristóteles en su grave Poética y, mucho después, Henri Bergson en su delicioso opúsculo *La risa* [22]. Ambos llegaron a parecidas conclusiones por lo que toca a la comedia: en ella, el placer de la risa no es absolutamente puro ni exclusivamente estético, sino un placer comprometido con la vida real; por esto mismo el poeta acude a lo que de serio tiene la realidad para nutrir tanto las formas superiores como las inferiores —la farsa, el vodevil, etc.— de la comedia.

Wilde no tuvo piedad de nada ni de nadie (mientras lo dejaron). Compuso *The Importance of Being Earnest* como compuso el resto de sus comedias: con una voluntad estética [23] casi insoportable y con el probable convencimiento de que no hay peor flagelo que el de la risa. Por conducto de ésta arremete contra la realidad que le era más familiar: la Inglaterra victoriana finisecular [24], y, en especial, la hipócrita *upper-class* londinense, que primero lo celebró y luego lo expulsó por motivos morales y, depende de cómo se mire, poco o mucho relacionados con la literatura.

Seguramente no desconocía que el principio que infunde aliento a la risa es siempre la ironía, en cualquiera de sus múltiples manifestaciones, y quiso darle forma literaria a ésta en *The Importance...* mediante un discurso liviano, elaborado, ingenioso, poético y de una lógica sólo comprensible si se juzga como interna. Su análisis es, si no imposible, dificultoso, y conlleva el peligro de conducir al entendido a la desesperación:

What can a poor critic do with a play which raises no principle, whether of art or morals, creates its own canons and conventions, and is nothing but an absolutely wilful expression of an irrepressively witty personality? [25]

NOTAS

[1] Ch. S. Nassaar, *Notes on The Importance of Being Earnest*, Librarie du Liban, Beirut, 1980, pág. 61.

[2] *The Works of Oscar Wilde*, Galley Press, Leicester, 1987.

[3] P. Hern —en *The Importance of Being Earnest, A trivial Play for Serious People (With a Commentary and Chronology by Patricia Hern an Notes by Glenda Leeming)*, Methuen, Londres, 1981, pág. XVIII— comenta al respecto: «Initially the play was written in four acts; however, while it was in rehearsal Wilde accepted the advice of the actor-manager, George Alexander, and reduced it to three acts, now the accepted version». Por su parte, Vyvyan Holland —en *Oscar Wilde, Complete Works (with an introduction by Vyvyan Holland)*, Collins, Londres y Glasow, 1962, pág. 13—, hijo de Oscar Wilde, escribe lo siguiente: «Wilde originally wrote the play in four acts, as he had written his other three major plays. He submitted it in this form to George Alexander who, with the object of making room for a 'curtain raiser', as was usual in those days, asked Wilde to cut it to three acts. When, four years later, Leonard Smithers published the play in book form, it was this three-act version that he printed, and each subsequent version has followed this pattern».

[4] R. Croft —en *Two Famous English Comedies Retold By Richard Croft*, Oxford University Press, Oxford, 1979, pág. 23— apunta que «Even the name of the play is a joke, since being 'earnest' in English means being serious, which is quite the opposite of what the play is about [...]».

[5] P. Hern, *op. cit.*, pág. xxvi, propone la siguiente definición del verbo 'satirizar': «'To satirise' means to hold up to ridicule the follies, affectations or vices of society by presenting the familiar in a slightly unusual perspective, or by exaggerating certain elements so as to render the whole grotesque or at least absurd».

[6] J. L. Borges, —«Sobre Oscar Wilde» en *Otras inquisiciones (Obras Completas, volumen 2)*, Bruguera, Barcelona, 1952, pág. 342— opina que «[...] en verso o en prosa, la sintaxis de Wilde es siempre simplísima: de los muchos escritores británicos, ninguno es tan accesible a los extranjeros».

[7] C. S. Nassaar *op. cit.*, pág. 35, sin embargo, discrepa: «*The Importance of Being Earnest is not interested in satirising the upper-class English society of the end of the nineteenth century. Rather, it seeks to reduce this society to the level of childlike innocence in an attempt to escape from evil*».

[8] R. Croft, *op. cit.*, pág. 25.

[9] «*The thing is slight in structure and as devoid of purpose as a paper balloon, but it is extraordinarily funny*», señala Hamilton Fyfe (crítico del Times) en una glosa de *The Importance...* publicada en el *New York Times*; citado por P. Hern, *op. cit.*, pág. ix.

[10] P. Hern, *op. cit.*, pág. xxxiii indica que «*This uniformity of style has been criticised in Wilde's work; for example, a critic writing in Truth, February 1895, complained that 'there is no attempt in it at characterisation, but all the dramatis personae, from the heroes down to their butlers, talk pure and undiluted Wildese'*».

[11] P. Hern, *op. cit.*, pág. xxvii dice lo siguiente: «*Where the wit consists of the thrust and parry of verbal duelling, a well-match pair is necessary [...]*».

[12] «*The Importance of Being Earnest ranks high, not only on account of its gaiety—a gaiety which in many produces the smile of intimate understanding, and in the less blasé guffaws straight from a happy mood—but because it satirises vividly, pointedly, yet not unkindly, the mannerisms and foibles of a society which is constantly before the public eye*», escribió J. T. Grein, crítico teatral del *Sunday Times*; recogido por P. Hern, *op. cit.*, pág. xxvi.

[13] R. Ellmann —en *Oscar Wilde*, Hamish Hamilton, Londres, 1987, pág. 43— señala, refiriéndose a Wilde, que «*Many of his relations lived in England and so did friends like Henry S. Bunbury [...] who would give his name to the errant behaviour of Algernon in The Importance of Being Earnest*».

[14] P. Hern, *op. cit.*, pág. xxiv.

[15] P. Hern, *op. cit.*, pág. xxiv comenta que «*It is the irony implicit in this ambiguity that gives the remark its wit. Wilde's epigrams sometimes made their effect by articulating what many people already knew or believed, winning the laughter of recognition*».

[16] P. Hern, *op. cit.*, págs. xxiv-xxv, anota que «*Wilde's paradoxes represent a specific style of epigram—that is, the association within one statement of two apparently contradictory ideas in order to challenge accepted conventions or to suggest new ones. Here, too, part of the humour lies in a recognition of the cliché or the convention supporting the paradox*».

[17] C. S. Nassaar, *op. cit.*, pág. 28: «*A beautiful nymph who was both the teacher and the lover of king Numa Pompilius, the legendary second king of Rome*».

[18] C. S. Nassaar, *op. cit.*, pág. 22: «*In Greek mythology, the Gorgons were three frightful sisters whose heads had hissing snakes instead of hair and who had claws, huge teeth and wings [...]*».

[19] C. S. Nassaar, *op. cit.*, pág. 35.

[20] R. Ellmann, *op. cit.*, pág. 24.

[21] «*The names, as in a Dickens' novel, set the tone for the character: Miss Prism sounds prim and precise, and Chasuble, as well as being the name for a type of priestly vestment, suggests something chaste and cherubic*», señala P. Hern *op. cit.*, pág. xxxii.

[22] H. Bergson, *La risa*, Sarpe, Madrid, 1984.

[23] «*Wilde's 'science of the beautiful'*», apunta P. Hern, *op. cit.*, pág. xii.

[24] «*Certainly his cynicism about Victorian England is reflected in his portrayal of a society peopled largely by dilettantes, charlatans and privileged fools*», señala P. Hern, *op. cit.*, pág. xv.

[25] W. Archer, *World*, 20 de febrero de 1895; recogido por P. Hern, *op. cit.*, pág. xxxiv.