

Farsas, dobles y simetrías en Georges Feydeau y Oscar Wilde. *De Monsieur Chasse! a The Importance of Being Earnest*

Ignacio Ramos Gay
Universitat de València

The Importance of Being Earnest se estrena el 14 de febrero de 1895, en el St. James 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. Tanto es así que Epifanio San Juan, por su capacidad de concentrar y resumir una gran cantidad de contenidos dramáticos y por su originalidad, definía la obra 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. Prueba de ello es el debate surgido desde su representación a propósito de su tipificación: ¿farsa o alta comedia?. Tanto críticos de renombre –Eric Bentley, Charles Lamb- como dramaturgos –Bernard Shaw- han contrapuesto sus opiniones sobre la obra basculando entre ambos géneros. Creemos que tal debate es significativo porque refuerza la tesis que pretendemos sostener a lo largo de este estudio, que es la influencia del *vaudeville* de Feydeau en la composición dramática de la última gran comedia de sociedad de Oscar Wilde.

En este sentido, ciertos autores –Charles Lamb, David Parker- han orientado su interpretación de *The Importance* comparándola con la *Restoration Comedy* británica de finales del siglo XVII, origen conceptual y dramático de las situaciones y personajes puestos en escena por Wilde. Tal orientación nos

parece sumamente acertada para nuestros intereses si tenemos en cuenta que la comedia de la Restauración británica es, si no resultado directo, un enlace evidente entre las producciones inglesas y la dramaturgia de Molière. La *Restoration Comedy* representa el acto previo a la comedia fársica desarrollada por Feydeau. 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 muchos¹, 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, creemos que tanto Wilde como Labiche y Feydeau -éste último considerado por Marcel Achard "le plus grand auteur comique après Molière", y al que la compañía Renaud-Barrault dedicó un número monográfico de su revista titulado "Molière-Feydeau"- tienen por origen dramático un mismo autor y un mismo sentimiento cómico.

Cabría, por lo tanto, reorientar la búsqueda de los orígenes e influencias de *The Importance of Being Earnest* hacia la tradición cómica francesa. Más aún si, de acuerdo con M. Booth, atendemos a la tradición de la farsa británica durante todo el XIX, de carácter más doméstico, edulcorado y menos subversivo, tendente hacia una descripción divertida de la problemática de la vida en pareja, antes que a la destrucción del ideal marital, característica definitoria del género en Francia, principalmente a partir del sistematismo escénico de Feydeau. En este sentido, 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 (1974:176) lo considera un autor "owing more to French than to English tradition"; William Archer, en un artículo periodístico de 1895, señalaba ya 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, y Kerry Powell, autor del más extenso estudio centrado en la influencia de obras británicas en la dramaturgia wildeana, se refiere igualmente a la comedia francesa coetánea del

1. 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

irlandés incidiendo en algunos títulos particularmente de Musset –*Il ne Faut Jurer de Rien*- y de Labiche –*Célimare le bien-aimé*- a partir de la caracterización del “bunbury” wildeano. 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, especialmente si tenemos en cuenta su éxito teatral durante la última década del XIX y la primera del XX. Probablemente el crítico decidiera omitir arbitrariamente al vodevilista atendiendo al prejuicio reinante en la crítica teatral de la época que establecía el *vaudeville* y la farsa como géneros de ínfima calidad dramática. Prueba de esto son las impresiones de un crítico literario recogidas por Powell, de una de las adaptaciones de Feydeau realizada por Seymour Hicks para los escenarios ingleses, *A Night Out* –basada en *L'Hôtel du Libre-Échange*. La reseña desdeñaba el original afirmando “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”².

Es inevitable, por lo tanto, en un intento de trazar el recorrido compositivo de la obra de Wilde, dirigir nuestra mirada hacia el *vaudeville* francés de finales de siglo. En este sentido, 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, omitiendo la evidente francofilia del dramaturgo irlandés y la más que probable posibilidad de que asistiera a alguna de las representaciones de la obra durante alguna de sus repetidas estancias en París, debido al éxito alcanzado por la obra –más de 114 representaciones, y un elenco de actores de reconocido prestigio-, 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 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

2. *Era*, 8 December 1894. Citado por Kerry Powell. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890's*. Cambridge. Cambridge University Press. 1990, 181.

nominal para desarrollar y devenir los dobles de sí mismos que ellos desean, en una espiral escapistista 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”³. 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 fársica. *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.

En primer lugar, en la pieza de Feydeau, 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

3. 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*.

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. Los maridos –Duchotel y Cassagne– se identifican bajo el engaño de sus mujeres, y éstas a su vez, con la infidelidad para con sus maridos con otros hombres que, además, son amigos de sus esposos. 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. Por otro lado, el rol de amante uniformiza también a los personajes ya sea desde su condición de casados –Duchotel, Léontine– o solteros –Gontran, Moricet. La uniformidad es tal que incluso tienen lugar situaciones en las que se intercambian los roles recíprocamente debido a objetos que desafortunadamente trastocan la identidad de los personajes. Los roles de maridos, esposas, y amantes desdoblan a los personajes, copiándose mutuamente, a la par que los reúnen en sujetos idénticos. Wilde, en *The Importance of Being Earnest*, utiliza un procedimiento similar aglutinando los personajes principales entre sí, hasta el punto de confundirlos en entidades indisolubles. La principal diferencia entre ambos autores reside en que 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 –identidad de objetos (pantalones, cartas), entradas y salidas calculadas (en armarios, a través de puertas o ventanas), etc. 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 autor⁴. Así, los personajes masculinos principales, Jack y Algernon, presentan una relación de identidad fluctuante. Reunidos bajo un mismo recurso al doble como solución al tedio existencial, distancian su parecido en la voluntad de aceptación del mismo –Jack lo rechaza plenamente mientras que Algy hace del doble una filosofía de vida–, para finalmente concluir en la reconciliación absoluta expresada en forma de parentesco fraternal. La identidad entre ambos se refuerza, tal y como veremos más tarde, con el recurso a un espacio ajeno al propio como lugar de expansión

4. De hecho ésta 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 desenfrenados que en la palabra de los personajes. Esta es la opinión de Kerry Powell (1990:134), 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”. 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.

del doble, en el que supuestamente vive un amigo/hermano imaginario, y con su amor hacia sendas mujeres de características similares, por las que deberán modificar sus nombres originales. Por otro lado, los personajes femeninos en Wilde presentan una simetría evolutiva idéntica a los personajes masculinos, que por su exactitud, creemos inspirada en los presupuestos del *vaudeville à-la-Feydeau*. Como Jack y Algy, inician una relación marcada por la amistad, para dar más tarde paso al enfrentamiento y finalmente, a la reconciliación, expresada en sendos matrimonios. Entre las dos mujeres, la identidad de parlamentos y movimientos es aún mayor. Aunque ambas están supeditadas a la autoridad de un familiar –Miss Bracknell y Jack-, presentan una rebeldía y un ingenio fuera de lo común con respecto a sus enamorados Jack y Algernon, que parodia el estereotipo de *ingénues* molierescas que sus personajes 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 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, que se traduce en la ruptura de tópicos al uso –amor eterno, espera infinita entre los amantes-, y en la inversión de los roles de seducción, pues ambas llevan, como la Cécile de la *comédie-proverbe* de Musset, *Il ne faut jurer de rien*, la iniciativa en la relación, expresado en la claudicación por parte de Jack y de Algy al ideal masculino preconstruido a partir del nombre propio Ernest, homónimo de *earnest*, en el imaginario femenino de Cecily y Gwendolen. Las dos mujeres coinciden, además, en rechazar el nombre original de sus pretendientes, y por el contrario al amar más el doble utilizado por éstos en su estrategia de seducción, que ellos mismos, siendo este doble el resultado de su imaginación. Esta similitud sentimental desemboca en la identidad del objeto amado, provocando escenas de enredo propias del *vaudeville* a partir del *quiproquo*.

El personaje desdoblado que acabamos de esbozar rápidamente, necesita de un espacio que le sirva de expansión para su otredad. En este sentido, creemos que el espacio de la infidelidad, recurrente en el *vaudeville* de Feydeau, y el espacio del doble, que sirve de marco escénico a la comedia de Wilde, coinciden en su esencia. Pues 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, y tal 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 familiar. 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 clásica- 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 hotel⁵ 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 Bergson, perdería su intensidad. La 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 el tercer dúo 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

5. Entre las más famosas, *L’Hôtel du Libre Échange* (1894) y *La Puce à L’oreille* (1907).

característica del melodrama, es llevada hasta sus últimas consecuencias en el *vaudeville*.

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.

Además de un espacio, el doble necesita justificarse en su andadura. El pretexto o excusa es, por lo tanto, indispensable. Duchotel anuncia su intención de realizar una partida de caza⁶ en compañía de su amigo Cassagne con el fin de justificar su marcha del hogar conyugal, mientras que los protagonistas de *The Importance of Being Earnest* recurren a un hermano imaginario o aun amigo enfermos. El pretexto va unido a un nombre ficticio de un personaje que proporcione el componente de realidad necesario al engaño. En Wilde, la excusa para la

6. El *leitmotiv* de la caza es recurrente en el *vaudeville* de la segunda mitad del XIX. 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 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.

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 (1990:128) por permitirnos 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”. Hemos visto más arriba 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 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 (1995: 144), “l’*échec du mariage est l’*échec de l’adultère*”, 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 (“in order to get up to town I have always pretended to have a younger brother of the name of Ernest, who lives in the Albany, and gets into the most dreadful scrapes”). 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 devaneos por el campo*

(“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”). 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 beckettianos de *Waiting for Godot*. La fonología justifica nuestra interpretación. La 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 Victor 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 en sus ensayos estéticos, 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 occasions”). 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 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 ilusiones.

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 (1979 : 330) 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.” 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 preluídas 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 oculto 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. Sin pretender detallarlos todos, los ejemplos más relevantes de esta carpintería teatral, basada en la simetría y en la construcción mecánica de situaciones, remiten a la simetría entre actos - *Monsieur Chasse!* se compone de tres actos diferentes, que corresponden a dos tipos de espacio, sirviendo el acto central de eje, a los que se asocian significados simbólicos de domesticidad y mora-

lidad, o ilusión-, simetría que Wilde respeta en su obra mediante una división interna idéntica en número y significado –exposición, enredo y desenlace- a la de Feydeau. 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 mecánicamente, sirviendo de contrapunto a los propósitos de engaño del resto de caracteres, de manera muy similar a la repentina entrada en escena de Algy disfrazado de hermano ficticio de Jack, coincidiendo con la supuesta muerte de éste expresada en su luto. Similares también 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, durante el primer y tercer acto. Finalmente, la carpintería de dobles simétricos alcanza su máxima expresión en la gestualidad de los personajes, contagiada por el sistema de espejos inherente a las dos obras. 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 todos ellos- y la repetición. Este procedimiento es particularmente perceptible durante la escena 11 del acto III del *vaudeville* de Feydeau, en la que la repentina aparición del comisario Bridois –sinónimo de la interrupción de la ilusión por la realidad, así como de la obligación del respeto a la norma de corrección social- provoca una coreografía perfectamente sincronizada de los personajes que, ante el temor de ser descubiertos, niegan repetidamente conocer al agente. Esta simultaneidad de movimientos, más propia de la danza, tiene su eco en una 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 desmascaramiento. 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, de modo que la sintonía espiritual tiene por reflejo la simultaneidad verbal.

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, etc. 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 los confunde con el espacio escénico. “L’univers de Feydeau est merveilleusement machiné”, dice Jean Cassou (1960 : 55), “Il est une extravagance concertée, organique et nécessaire, où nulle résistance ni nulle défaillance ne se peuvent produire”. La “casi” matemática construcción de las réplicas que dan lugar a una sinfonía de voces confirma la calificación realizada por Auden (1962: 28) de *The Importance of Being Earnest* como “the only purely verbal opera”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUDEN, W. H. "An improbable life". In Rupert Hart-Davis (1962). *Oscar Wilde. De Profundis*. New York: Avon.
- CASOU, Jean. "Le génie systématique de Feydeau" in *Cahiers de la Compagnie M. Renaud, J.-L. Barrault*. (1960). «La Question Feydeau», nº32. Paris. Juillard. Décembre, 55-61.
- BOOTH, Michael (s/f). *Prefaces to English Nineteenth-Century Theatre*. Manchester. Manchester: University Press.
- GIDEL, Henri. (1979). *Le théâtre de Georges Feydeau*. Paris: Klincksieck.
- MYSZKOROWSKA, Maria. (1995). "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.
- PARKER, David. (1974). "Oscar Wilde's Great Farce: *The Importance of Being Earnest*". *Modern Language Quarterly*, nº 35. University of Washington.
- POWELL, Kerry. (1990). *Oscar Wilde and the theatre of the 1890's*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SAN JUAN, Epifanio (1967). *The art of Oscar Wilde*. Princeton: Princeton University Press.