

LA MADEJA: UNA COMEDIA WILDIANA
DE SOFÍA CASANOVA

SERGIO CONSTÁN VALVERDE
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Estudian estas páginas las huellas que la comedia de Oscar Wilde pudo dejar en la única obra de teatro escrita por Sofía Casanova: *La madeja*, de 1913. Las analogías entre personajes, las concomitancias en el uso de la frivolidad como posibilidad humorística o, sobre todo, ciertas técnicas dialógicas (especialmente la utilización del llamado «aforismo cancroide») representan sólo algunos de los elementos que acercan un autor a otro. Es con la obra *A Woman of No Importance* con la que más estrechamente se vincula *La madeja*: en el momento de su composición aquélla constituía la única comedia de Wilde traducida al castellano.

ABSTRACT

These pages study the traces that the comedy of Oscar Wilde could leave in the only play written by Sofía Casanova in 1913, *La madeja*. The analogies among the characters, the resemblance in the use of frivolity as a humorous possibility and, particularly, certain dialogical techniques (above all the use of the so-called «chancroidal aphorism») represent just some of the elements that bring these authors together. It is with the work *A Woman of No Importance* which we can connect *La madeja* more closely with: in the moment of its creation the former constituted Wilde's only comedy that had been translated into Spanish.

La recepción de Oscar Wilde en la literatura española, habilitada por un sinfín de nombres, apenas contó con la intervención de mujeres¹. No lo hizo ni entre sus *intermédiaires* ni entre los casos de lo que María Moog-Grünwald denomina recepción productiva, esto es, la que atiende a obras que han nacido estimuladas por las de otro creador². En el primer grupo, acaso pueda sólo nombrarse a Margarita Nelken, traductora castellana, en 1925, del *De Profundis*, además de firme apologista de Wilde; en el segundo, brilla con luz propia una singular figura de la época: la gallega Sofía Casanova.

De todos es sabido que esta escritora fue, ante todo, una mujer cosmopolita (vivió, entre otras ciudades, en Varsovia, Moscú, San Petersburgo, Madrid y, precisamente en la época de máxima notoriedad de Wilde, en Londres), lo que la convirtió indefectiblemente en políglota. Casada con el filósofo polaco Wincenty Lutoslawski, vivió en Polonia hasta su muerte, aunque regresó en varias ocasiones a España. Del retrato que Rafael Cansinos Assens nos ofrece en *La novela de un literato* se desprenden las formas de una mujer moderna, de una intelectual muy relacionada con los círculos literarios –gran amiga de Carmen de Burgos– y de una nostálgica de su patria.

Su primera formación como escritora hay que situarla en los salones literarios de Campoamor o Núñez de Arce, entre otros, para acabar erigiéndose en los primeros años del siglo XX, ya divorciada y afincada provisionalmente en Madrid, en una figura central de las más importantes tertulias de la capital. De su legado literario destaca la considerable cantidad de cuentos, ensayos, conferencias, traducciones, novelas, libros de viajes y crónicas (fue celeberrima su labor de corresponsal en el extranjero durante la primera guerra mundial). El nombre de Casanova llegó incluso a sonar para el Premio Nobel.

Su producción resultó tan diversa en lo genérico como desigual en extensión, pues en lo concerniente a creación dramática la autora firmó una sola obra: *La madeja*, de 1913. Se trata, como escribe Rodríguez López-Vázquez, de «uno de los mejores ejemplos del género de “alta comedia” en el estilo que hizo triunfar Oscar Wilde en esos años»³. La pieza, que fue publicada en la colección *Los Contemporáneos*, posee un argumento montado sobre un conflicto entre parejas. En un hotel de playa en el norte de

Francia, el soltero marqués de Alqueriz coincide con Blanca, la única mujer que llegó a amar en su vida y que eligió a otro como marido: Álvaro de Medina. Se encuentran allí, además, su hermana pequeña, Laurita, y el pretendiente de ésta, así como una frívola y libertina norteamericana, lady Shewening. Prototipo de *femme fatale*, la extranjera pretende dar celos al marqués a través de descarados coqueteos con Álvaro, marido débil a punto de caer en la tentación del adulterio. Blanca, por su parte, lucha con inusual entereza por salvar su matrimonio. Lo hace renunciando a la puerta de salida que supone el marqués (aún enamorado de ella), enfrentándose directamente a lady Shewening; pero, sobre todo, se obstina en no revelar a su marido que está embarazada, pues aspira a que aquél rectifique por ella misma, no como resultado de ninguna clase de presión. Al final, su matrimonio prosigue, aunque tocado ya para siempre por aquel episodio amargo; el marqués, por su parte, decide marcharse lejos, mientras la americana jura seguirlo a donde quiera que vaya. Sólo la más joven de las parejas, la que constituían Laurita y Rafael (aún en las primeras etapas del amor) queda al margen de los dañinos cruces.

La imbricada cadena de relaciones sirve para que Casanova elija la metáfora de la madeja a la hora de titular la comedia. Así lo explica en boca de su personaje el marqués de Alqueriz, en la escena segunda del primer acto:

...La complicada y sutil madeja de los sentimientos, que devanan los hombres desde que el mundo es mundo, tiene mezclas de todos los *linos*; *buenos* y *malos*, que salen del *telar de la vida*... A veces la madeja se enreda en el corazón, aprieta como un dogal, mata...⁴

Y esta madeja que prepara la autora se hace, en buena parte, sobre presupuestos dramáticos wildianos. Si Casanova adoptó en esta pieza fórmulas típicas «del realismo teatral impuesto por Stanislavski y por Nemirovch-Danchenko en torno al teatro de Chéjov o de Tolstoi», según asegura Rodríguez López-Vázquez en su artículo, también recurre –lo había apuntado el crítico, pero no mostrado– a elementos propios de Wilde.

Basta reparar en la definición de *La madeja* elegida por la escritora («comedia frívola en tres actos y en prosa»), para situar el tono con que quiere dotar a su obra, próximo al de la única comedia de Wilde traducida

al castellano en aquel momento: *A Woman of No Importance*⁵. Muy probablemente la autora halló en esa lectura el germen de su madeja teatral, pues no pocos puntos de conexión pueden encontrarse entre uno y otro texto. Dos protagonistas paralelos: lord Illingworth y el marqués de Alqueriz. Ambos aristócratas, miembros de la alta diplomacia, dandis, solteros y hedonistas. Este último aspecto común, el de su culto al placer, queda prontamente revelado. Así, lord Illingworth afirma: «Life's aim, if it has one, is simply to be always looking for temptations»⁶. Por su parte, el marqués celebra las posibilidades de libertad y «libertinaje» que ofrece aquella zona costera del norte de Francia: «En esta famosa playa *nadie* se ocupa de su vecino. Cada uno se *ocupa solo* de sus aventuras, de sus placeres... Aquí no hay más que *conquistadores* de su *propio goce*»⁷. Los aires de dandi del «expresivo, displicente y elegante» marqués (así lo retrata la acotación que precede a su primera intervención, en la segunda escena del primer acto), se detectan rápidamente en su conversación con Pepe Landa y Juanito Álvarez. De ella puede extraerse su condición de espíritu decadente, la clase de hombre que sufre de «spleen» hasta afirmar, con la rotundidad propia de un teorizador ocioso, que «todo es fatigante y tedioso en la vida»⁸. Definiciones vanidosas sobre su persona del tipo de «paseo por el mundo mi egoísmo de sibarita», o contestaciones emanadas de ese fondo pueril que hay en todo dandi («tú sí que eres feo» contesta a una observación de Juanito sobre su falta de modestia), dan el tono de hombre estético fundamental en la comedia wildiana, aquí trasladado.

Casanova introduce entre sus personajes principales a una atractiva mujer norteamericana, lady Shewening, si bien es cierto que su personalidad y función dramática difieren de la que asume su paisana miss Hester Worsley en *A Woman of No Importance*, como distintas son la Alice del texto inglés (una doncella sin apenas intervención) y miss Alice, la institutriz de Laurita en la obra española (que no interviene nunca; sólo es aludida). Ese gusto de la autora por elementos anglosajones aflora con Juanito Álvarez, un «perfumado jovencillo» que estudia en un *college* británico. Su presencia provoca los despectivos comentarios de Pepe Landa hacia aquella cultura («nos traes de Inglaterra donde te educas, vicios ocultos en la púdica hipocresía») o irónicos comentarios («¡Oh! En Inglaterra no hay más que exquisiteces estéticas»). El mismo personaje arremete

incluso contra la representación, por parte de los autores ingleses, de esas «comedias cándidas» en las que se abusa de actores «vestidos de huríes, coronados de rosas, en un escenario con pebeteros de mirra y áloes»⁹.

Por encima de esa sutil atmósfera anglosajona, del ambiente exquisito y *chic* que invade el lugar y los personajes, ciertas técnicas en los diálogos, así como algunas ideas en ellos vertidas, sitúan a *A Woman of No Importance* como telón de fondo de *La madeja*. El marqués de Alqueriz no es el misógino que representa lord Illingworth (aquél sigue amando a Blanca con todas sus fuerzas), pero su consideración del sexo femenino es común, y pasa por la negación de la capacidad intelectual: «Women are pictures», afirmaba lord Illingworth¹⁰; «deliciosas ánforas vacías», sostiene el marqués¹¹. Cuando al aristócrata inglés lo inquiría Gerard, a propósito de si la mujer era o no un ser inteligente, aquél respondía que «women represente the triumph of matter over mind»¹²; y no tardaba en asignarles, paradójicamente, un poder único como sexo, al proferir uno de los más célebres aforismos del personaje: «The history of women is the history of the worst form of tyranny the world has ever known. The tyranny of the weak over the strong. It is the only tyranny that lasts». Ese triunfo de la materia sobre la mente, de lo exterior sobre lo interior, en suma, de la belleza sobre la inteligencia, es el que le traslada Alqueriz a Laurita en la quinta escena del tercer acto: «¿Ignoras que la ignorancia es el mejor adorno de tu sexo?». La visión de Illingworth, ésa según la cual la mujer posee un poder definitivo sobre el hombre, también es compartida por el protagonista de Casanova; él mismo reconoce la fuerza de un sexo sobre otro cuando le recrimina a la hermana de Blanca su forma de entender una relación: «Pues estás perdida entonces. Hay que *mandar* y *dominar* para no ser víctima de los hombres».

Son, por lo general, las teorías sobre el matrimonio y sobre el amor las que más estrechamente relacionan a Alqueriz con Illingworth, y *La madeja* con *A Woman of No Importance*. El demoledor enemigo del matrimonio que representa el lord («Men marry because they are tired; women because they are curious. Both are disappointed» es el aforismo que mejor sintetiza su visión negativa al respecto), pudo condicionar la gestación del personaje del marqués. Así, el definitivo rechazo de quien fuera su novia, Blanca, lo «salvó» del matrimonio. Su manera de expresar esta opinión está revestida de intenciones ofensivas (el hiperbólico «salvar», como si de

la muerte se tratase, y la metáfora grotesca que a continuación inserta): «No lo niego [que Blanca fue mi gran amor], ni tampoco que me salvó con su desdén de profesar en la cofradía del matrimonio»¹³. Concede que nadie, ni siquiera él, está libre de la posibilidad de acabar casado, pero esa entrega a una única mujer la encuentra en su caso improbable:

PEPE: No cante usted victoria, que puede caer el mejor día...

MARQUÉS: Acaso. ¿Qué hombre no ha tenido la tentación de casarse antes de los veinte años, y al acercarse a los cuarenta? Pero no me siento inclinado a acatar –aunque sea hipócritamente como lo hacen todos– las leyes monogámicas que nos rigen.

La discolor americana, lady Shewening, será también portavoz de ideas similares. Suscribe así la contestación de lord Illingworth a una pregunta del ingenuo Gerard («the happiness of a married man, my dear Gerald, depends on the people he has not married»¹⁴), cuando le contesta a Blanca: «Los idilios se tienen fuera del matrimonio»¹⁵. Y hasta una pregunta de Blanca, motivada por la excesiva galantería de su marido hacia lady Shewening, puede encontrar su origen en las consideraciones sobre el comportamiento del marido ideal expuestas por mistress Allonby en la comedia de Wilde. «¿Hay que ser galantes con todas las mujeres menos con la suya?», increpa Blanca a Álvaro, no sin indignación. El personaje de *A Woman of No Importance* había trazado el modo en que el esposo perfecto había de relacionarse con las otras mujeres: «He should never run down other pretty women. [...] No, he should be nice about them all, but say that somehow they don't attract him»¹⁶.

Con independencia de las analogías entre ideas, será el uso de una determinada técnica dialógica la que acerque más una y otra obra. De entre los innumerables aforismos, sentencias y paradojas pronunciados por los personajes de Wilde, destaca sobremanera el que Umberto Eco da en llamar «aforismo cancroide», un recurso propio de aquellos escritores que, como el que nos ocupa, gustan del ingenio verbal (no en vano Eco considera este uso del aforismo «una enfermedad de la tendencia al *mi*»¹⁷). El lingüista explica ese tipo de expresión como una máxima que, volcada en buscar su efecto gracioso, ha descuidado algo: el hecho de

que, invirtiéndola, puede también descubrir otra verdad absolutamente distinta a la primera. De este modo (y es un ejemplo que Umberto Eco extrae de *A Woman of No Importance*), cuando lord Illingworth afirma que «la moderación es algo fatal. Nada tiene más éxito que el exceso», toda la estructura podría invertirse, dando como resultado válido precisamente una idea por completo opuesta a aquélla: *el exceso es algo fatal. Nada tiene más éxito que la moderación*. Pero hay en Wilde una variante, otra manera más personal de crear aforismos cancroides y que precisan de más de un personaje para producirlos. Se da entre aquellos aforismos cuya inversión queda no *in absentia* para desafío del receptor, sino directamente explícita por un personaje; éste, en el seno de un diálogo, completa con la otra solución –la que es de signo opuesto– el aforismo. En las comedias de Wilde (también su novela *The Picture of Dorian Gray* y hasta en los diálogos de sus ensayos) aparecen ejemplos de lo que venimos explicando. Podemos encontrar varios casos en *A Woman of No Importance* (todos ellos surgen siempre de las tensas conversaciones entre lord Illingworth y mistress Allonby), pero bastará citar el siguiente como modelo de este procedimiento:

LORD ILLINGWORTH: [...] All women become like their mothers. That is their tragedy.

MRS ALLONBY: No man does. That is his¹⁸.

La verdad que defiende el aforismo de lord Illingworth, «todas las mujeres acaban por ser como sus madres. En eso consiste su tragedia», concede una posible formulación en oposición, a saber, que *los hombres no acaban por ser como sus madres. En eso consiste su tragedia*. En lugar de dejar la estructura primera abierta, una de las posibles inversiones cancroides que admite la verbaliza otro personaje, que contesta con ella de modo inmediato. Hay ya un procedimiento técnico basado en la velocidad del diálogo, en la oposición rápida y lacónica. Sin tiempo apenas para procesar el aforismo y su posible cuestionamiento, es un personaje quien habla para darle la vuelta a la idea sostenida primeramente. El efecto conseguido contribuye a la brillantez de los diálogos, a ese ingenio incesante del texto. Sofía Casanova está haciendo uso de esta técnica en el siguiente diálogo:

MARQUÉS: El amor es una enfermedad que se cura...

PEPE: Con otro amor.

MARQUÉS: O con varios¹⁹.

Sobre un primer aforismo cancroide, que habría de atribuirse a Pepe («El amor es una enfermedad que se cura con otro amor»), las posibilidades de inversión del mismo pasan preferentemente por dos estructuras: *el amor es una enfermedad que no se cura con otro amor* (esto es, ningún otro amor puede curarlo), o *el amor es una enfermedad que no se cura con otro amor, sino con varios*. El uso de este aforismo cancroide explícito –el más frívolo, además, de los posibles– dota al diálogo de ese ritmo veloz entre sentencias ingeniosas, sin transiciones que estorben entre unas y otras. No es, en modo alguno, una mera réplica automática de un personaje hacia la afirmación de otro; se trata, en todo caso, de la réplica a un tipo de aforismo concreto, el cancroide, a través justamente del aforismo contrario que aquél llevaba inherente. Sucede exactamente lo mismo en el primer diálogo que abre la pieza, el que mantienen Juanito Álvarez y Pepe Landa. Cuando el primero le objeta su descaro por pedirle dinero a la mujer que lo mantiene, el segundo contesta con este tipo de aforismo:

PEPE: Como que el arte de la vida consiste en saber pedir.

JUANITO: Y en saber negar²⁰.

De nuevo un pensamiento ocurrente que admite su contrario: si el arte de la vida es el de saber pedir, podría sostenerse justamente al revés que el arte de la vida es el de saber *decir que no* a esa petición. Vuelven a mostrarse en escena la idea ingeniosa, pero susceptible de desplomarse por alguna suerte de inversión o de oposición, y la otra que precisamente la echa abajo, habilitando lo que hemos dado en llamar el aforismo cancroide explícito²¹. La colocación de este caso concreto nada más comenzar, sitúan de inmediato al espectador o al lector ante el tono de pieza teatral que les aguarda: el de una obra de diálogos rápidos, ingeniosos y brillantes; precisamente el tono que, sin menoscabo de su capacidad para «ahondar en la urdimbre de lo humano», hace de *La madeja* una «comedia frívola en tres actos y en prosa» tan cercana a *A Woman of No Importance*²².

Los derroteros existenciales de Sofía Casanova truncaron, a partir de 1914, todo posible cultivo de este tipo de teatro. El estallido de la primera guerra mundial la llevaría de nuevo a lo que ya era su segunda patria, Polonia, donde asistió a los combatientes heridos en un hospital de campaña. Como escritora se volcaría en aquellos años en su faceta de corresponsal de guerra para el diario *ABC*, que publicaría un buen número de crónicas suyas, recibidas en España con verdadera expectación. En 1916 llega a Moscú para dejar testimonio escrito de la revolución rusa, de la que fue también testigo de excepción. Su labor creativa quedó, pues, paralizada, justo en un momento en el que, a juzgar por la madurez dramática de la que hace gala *La madeja* («sabiduría técnica» o «sólida arquitectura teatral» son algunos de los elogios que sobre esta pieza vierte Rodríguez López-Vázquez), podría habernos ofrecido algunos otros títulos en la misma línea frívola y elegante, escrutadora de la brillantez verbal y del *furor sententialis*; ese modelo de comedia que halló, en buena medida, en las páginas de *A Woman of No Importance*.

NOTAS

- 1 Los estudios existentes sobre la recepción de Wilde en la literatura española sólo han pretendido, como vienen a admitir sus propios autores, una aproximación a este vasto campo de investigación. Un breve artículo de Lisa E. Davis («Oscar Wilde in Spain»), otro de Agustín Coletes, de título y extensión paralelos («Oscar Wilde en España, 1902-1928») y un monográfico de Delfina Rodríguez Fonseca centrado exclusivamente en la *Salomé* wildiana (*Salomé: la influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*) constituyen el acercamiento previo a este terreno. Ya sobre otro estadio cronológico habría de sumarse el trabajo de Andrés Peláez «El Teatro de Oscar Wilde en España (1940-1990)», en el seno del *Ciclo de Conferencias en torno a Oscar Wilde* que el mismo autor coordinó junto a Mauro Armiño. En ninguna de las páginas referidas se contempla la autora de la que nos ocupamos.
- 2 Partiendo de las teorías formuladas por Hannelore Link en su *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme* (Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1976), Moog-Grünwald ha presentado tres categorías de recepción de una obra literaria: recepción pasiva, recepción reproductiva y recepción productiva («Investigación de las influencias y la recepción», en SCHEMELING, M. (ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 1984).

- 3 ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, «La mujer en el teatro español del siglo XX: de María Martínez Sierra a Paloma Pedrero», en *Estudios sobre Mujer, Lengua y Literatura*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1996, p. 122. Edición a cargo de Aurora Marco.
- 4 CASANOVA, SOFÍA, *La madeja*, Madrid, Imprenta de «Alrededor del mundo», colección *Los Contemporáneos*, núm. 241, 8 de agosto de 1913, p. 3.
- 5 Fue en 1911, dos años antes de la aparición de *La madeja*, cuando el infatigable Ricardo Baeza publicó en Madrid su versión de *Una mujer sin importancia* (Imprenta de J. Fernández Arias). Es la misma traducción que ve la luz también en los números 26, 27 y 28 de *Prometeo*, en ese mismo año.
- 6 WILDE, OSCAR, *A Woman of No Importance*, en *Collected Works*, Hertfordshire, Wordsworth Editions Limited, 1997, p. 450.
- 7 CASANOVA, SOFÍA, *op. cit.*, p. 6. Las cursivas aparecen en el texto.
- 8 *Ibid.*, p. 2.
- 9 *Ibid.*, 10.
- 10 WILDE, OSCAR, *op. cit.*, p. 446.
- 11 CASANOVA, SOFÍA, *op. cit.*, p. 18.
- 12 WILDE, OSCAR, *op. cit.*, p. 447.
- 13 CASANOVA, SOFÍA, *op. cit.*, p. 2.
- 14 WILDE, OSCAR, *op. cit.*, p. 447.
- 15 CASANOVA, SOFÍA, *op. cit.*, p. 11.
- 16 WILDE, OSCAR, *op. cit.*, p. 433.
- 17 ECO, UMBERTO, «Wilde, paradoja y aforismo», en *Sobre literatura*, Barcelona, RqueR Editorial, 2002, p. 79. El artículo fue primeramente presentado como ponencia en un congreso sobre Oscar Wilde celebrado en la Universidad de Bolonia, el 9 de noviembre de 2000, con motivo del centenario de la muerte del poeta.
- 18 WILDE, OSCAR, *op. cit.*, p. 440. Este mismo aforismo sería aprovechado por Wilde en *La importancia de llamarse Ernesto*, donde el personaje Algernon tiene ocasión de reproducirlo.
- 19 CASANOVA, SOFÍA, *op. cit.*, p. 2.
- 20 *Ibid.*, p. 1.
- 21 Considera Umberto Eco un error no calculado por Wilde esa fácil inversión a la que están expuestos muchos de sus aforismos. La apreciación debe al menos quedar puesta en cuestión desde el momento en que el dramaturgo ofrece directamente el revés de su formulación; es decir, Wilde es consciente, en todo momento, del «pecado del aforismo cancroide» en el que no sólo desea caer, sino que se recrea en él desnudándolo para el espectador. Como el esteta impertinente que no quiso nunca dejar de ser, sólo pretendía realizar acrobacias verbales con sus palabras.

- 22 «Hay en esta obra esa sutil intrusión de *lo verdadero*, que diferencia a las obras escritas para ahondar en la urdimbre de lo humano, de las obras de mera carpintería» (RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, ALFREDO, *art. cit.*, p. 122).