

# La importancia de llamarse Ernesto

Teatro Español  
Sala Principal

19 de enero - 19 de febrero de 2023

Dossier de prensa



**TEATRO ESPAÑOL**  
Desde 1583

[www.teatroespanol.es](http://www.teatroespanol.es)

# LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE ERNESTO

TEATRO

De: **Oscar Wilde**

Dirección: **David Selvas**

Del 19 de enero al 19 de febrero de 2023

Teatro Español. Sala Principal

CON

**María Pujalte** (Lady Bracknell)

**Pablo Rivero** (John Worthing)

**Paula Malia** (Gwendolen Fairfax)

**Ferran Vilajosana** (Algernon Moncrieff)

**Paula Jornet** (Cecily Cardew)

**Albert Triola** (Lane - Chasuble)

**Gemma Brió** (Miss Prism)

## EQUIPO ARTÍSTICO

Traducción

**Cristina Genebat**

Diseño de espacio escénico

**Jose Novoa**

Diseño de iluminación

**Mingo Albir**

Diseño de sonido

**Lucas Ariel Vallejos**

Diseño de vestuario

**María Armengol**

Caracterización

**Paula Ayuso**

Coreografía y movimiento

**Pere Faura**

Dirección musical

**Pere Jou** y **Aurora Bauzá** (Telemann Rec)

Composición música original **Paula Jornet**

Una producción del **Teatre Nacional de Catalunya, La Brutal y Bitò Produccions**

LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE ERNESTO

Dossier de prensa | [www.teatroespanol.es](http://www.teatroespanol.es) | 91 452 04 45

## **LA OBRA**

Uno de los retratos más ácidos y divertidos que nunca se han hecho sobre la hipocresía social.

La gloriosa trayectoria de Oscar Wilde quedó arruinada repentinamente con la condena a dos años de prisión que lo acusaba de indecencia por su vida privada, solo tres meses después de haber estrenado esta comedia.

El escritor, que no se reharía de un golpe tan duro, ya había denunciado a menudo la hipocresía de una sociedad cada vez más conservadora y controladora sobre la intimidad de sus ciudadanos. Una hipocresía que, de manera premonitrice, acontecería la protagonista de esta deliciosa obra maestra sobre los líos amorosos de dos jóvenes británicos y sus secretas dobles vidas, la cual anticipa algunas de las principales vanguardias del siglo XX.

## **PREMIOS Y NOMINACIONES**

### PREMIOS DE LA CRÍTICA

Mejor música original para Paula Jornet

### PREMIOS BUTACA 2018

Mejor composición musical para Paula Jornet

Mejor vestuario para Maria Armengol

Mejor actriz de reparto para Laura Conejero

### PREMIOS TEATRO BARCELONA

Mejor espectáculo

Premio revelación para Paula Jornet

Mejor actriz de reparto para Laura Conejero

## NOTA DEL DIRECTOR

«Esta es una pieza de gran sabiduría dramática y de inteligencia vital. Con sus réplicas desacomplejadas hace que la verdad explote en la cara del espectador, que se sentirá constantemente interpelado»

Dice Paco Nieva que *La importancia de llamarse Ernesto* es «un perfecto sueño de teatro, una comedia despiadada y excéntrica, perfecta, bella y onírica como la vida de una rosa en las extrañas paredes de un jardín vertical». Una rosa delicada que nos recuerda aquello efímero y revelador que tiene la belleza y la vida.

Wilde escribió un guiño perfecto lleno de sabiduría dramática y de inteligencia vital. Con sus réplicas desacomplejadas hace que la verdad explote en la cara de los espectadores, que se sienten constantemente interpelados.

Wilde obra una gran cantidad de territorios por donde se pasean sus personajes: el amor, el deseo, los orígenes, el compromiso, la hipocresía, la identidad y, sobre todo, la libertad, la suya tan estimada libertad, para poder ser quien era, y que lo llevó a la prisión al poco de escribir *La importancia de llamarse Ernesto*. Este sentimiento de libertad está presente en toda la función. Y quizás la concreción más clara de esta libertad la vemos en dos de los personajes femeninos, Gwendolen y Cecily, que viven con tanta o más intensidad su vida soñada que su vida real. ¿Dónde están los límites de cada uno de nosotros? ¿Por qué nos autocensuramos? ¿Cómo podemos llegar a ser, con plenitud, nosotros mismos?

Aunque quizás cueste verlo, puesto que nos encontramos ante una comedia luminosa, dentro de *La importancia...* hay también una fuerte pulsión de muerte. Como toda obra de arte que nos resuena, después de más de cien años de su creación, lo que nos explica Wilde de cómo vivir está profundamente ligado al hecho de que esto de existir (que sepamos nosotros) solo pasa una vez y que nuestra «estancia» en este mundo solo tiene sentido si llegamos a ser libres.

**David Selvas**

## TEXTOS COMPLEMENTARIOS

**Victòria Camps «Una vida entregada al arte»  
Prólogo de la edición de *La importància de ser Frank*  
Arola Editors / TNC, 2017**

Las contradicciones y las paradojas nutren toda la obra de Oscar Wilde. También la mentira, pero entendida como antirrealismo. Estamos en el ámbito de la ficción donde todo surge de la imaginación. *La importancia de llamarse Ernesto* es una parodia extrema de esta tendencia que hizo de su autor a uno de los hombres más irreverentes, anticonvencionales, sarcásticos y temidos del universo literario de su tiempo. La suya fue una literatura intempestiva, iconoclasta, lúdica. Como escribió Jorge Luis Borges: «Oscar Wilde fue un *homo ludens*. Jugó con el teatro, *La importancia de llamarse Ernesto* o, como quiere Alfonso Reyes, *La importancia de ser severo*, es la única comedia del mundo que tiene el sabor del champagne». Amante del arte y exigente con el artista, vislumbró la idea de que al principio era el arte, dando la vuelta a la creencia de que la vida imita el arte para defender exactamente lo contrario: «Por paradójico que parezca [...] no es tan cierto que la vida imita al arte como que el arte imita a la vida».

El arte es independiente: imaginación, creación, ficción pura, se alimenta desde dentro y se expresa a sí mismo. De modo que el artista no debe salir del mundo artístico para aprender su oficio, sino explorar más y más las virtualidades del artificio que produce. Es por eso por lo que la mentira pasa a ser un valor primordial en la moral que guía al artista, porque «mentir, decir cosas bonitas y falsas, éste es el verdadero objetivo del arte». El espléndido ensayo de Wilde sobre la decadencia de la mentira va lleno de frases como ésta, todas de la máxima incorrección política. Veamos unas cuantas salidas de un ingenio inagotable y admirable: «En literatura nos gusta la distinción, el encanto, la belleza y el poder imaginativo. El relato de los hechos y hazañas de las clases bajas nos turba, nos fastidia»; «Ningún gran artista ve las cosas tal y como son en realidad. Si las viera así dejaría de ser un artista»; «Los únicos personajes reales son los que nunca han existido; y si un novelista es tan mediocre como para tomar a sus héroes directamente de la vida, al menos, debe decir que son creaciones suyas y no alabarlos como si fueran copias». Desde el juego de palabras del título, *The Importance of Being Ernest*, imposible de traducirlo a cualquier lengua sin estropearlo, toda la obra transcurre en torno a una impostura feliz, ya que finalmente deja de serlo. Como ocurre en las mejores «comedias de enredos», ésta es sumamente hábil en enredar y desenredar, siempre con la intención de que el público no deje de sonreír. El impostor John se da cuenta de que ha hecho lo contrario de lo que quería: «¡se ha pasado toda la vida diciendo la verdad y solo la verdad», sin saberlo! Trivializar lo serio y tratar lo serio con trivialidad es el objetivo que Wilde mantiene en el punto de mira. *La importancia de llamarse*

*Ernesto* es la representación perfecta de esta filosofía que se ratifica explícitamente en el subtítulo: *A trivial Comedy for Serious People*. ¿Cuáles son las cosas serias que trivializar? Las costumbres, la moral burguesa, las convenciones en torno al matrimonio y las diferencias de clase tan arraigadas en la sociedad inglesa decimonónica, victoriana, donde cada uno sabía cuál era su lugar en el mundo, los ricos comían sándwiches de pepino y las pobres tartas de riñones.

La sátira independiente y libre de Wilde arremete contra las formalidades de una burguesía que detesta. Sabía que para formar parte de una clase social no era suficiente con tener propiedades; había que aprender a fingir, comprometerse y conformarse con la forma de ser establecida. Jugar a ser John o Ernesto, *bunburying*, la palabra inventada por Algernon para hacer ver que es otra persona, el atractivo de vivir una doble vida, le sirven para decir, lejos de toda solemnidad y trascendencia, que en el mundo del arte quien cuenta es el creador, que no hay culpa ni pecado, que la frivolidad es la norma, que el estilo importa más que la sinceridad. «Manners before morals», le dice Lady Eryllynne a Mr. Windermere: ¡sobre todo no perdamos las formas! Wilde experimentó en su propia carne toda la crueldad de la moral burguesa. Se ha dicho que con *La importancia de llamarse Ernesto* se rio por última vez.

Tres meses después del estreno, el 25 de mayo de 1895, fue declarado culpable por *gross indecency*, según la legislación de la época. Fue condenado a dos años de cárcel y trabajos forzados, que cumplió íntegramente. La condena marcó el fin de su popularidad artística. El éxito de esta última obra había sido abrumador. Como reconoció Lord Alfred Douglas, cuyo padre promovió toda la acusación contra Wilde, «La importancia de llamarse Ernesto dio más dinero y más gloria a Wilde que ninguna otra de sus obras». Italo Calvino ha dicho que los clásicos son autores que se releen, y que en cada lectura nos sorprenden con algo inesperado e inédito. Wilde está considerado el promotor de la comedia moderna que termina con los melodramas vulgares que llenaban los teatros británicos. Sin embargo, lo que hace de Wilde un clásico es que su teatro no ha perdido el aroma de modernidad. Los tiempos y las sociedades cambian, la hipocresía de hoy no es la de la burguesía decimonónica, ni siquiera sabemos si todavía somos burgueses. Pero el cinismo y la singularidad que presentan los personajes de Wilde sirven igualmente para trivializar y ridiculizar las actuales convenciones. En un artículo sobre los libros que nunca deben leerse, Wilde se refiere a toda la obra de John Stuart Mill, pero exceptúa una: el ensayo *Sobre la libertad*. Efectivamente, se trata del texto filosófico más claro, conciso y brillante jamás escrito sobre la libertad individual. Hay que saber distinguir –afirma Mill– entre una libertad auténtica y la libertad, por así decirlo, sumisa. El hombre auténticamente libre es lo que se gobierna a sí mismo, no lo que se deja gobernar por las modas, los prejuicios, lo que toca hacer o está bien visto. Oscar Wilde nunca se apartó de esta norma. Y lo pagó con la libertad. Una más de las paradojas del mundo libre, como reconoce en otra de sus frases memorables: «La sociedad no perdona ni al soñador ni al genio». En el fondo, la lucha de Wilde contra los cánones victorianos era un intento de

rechazar cualquier actitud que se fundamentara en el odio y no en el amor. La figura de Cristo, como la doctrina de Platón, fue una de sus más apreciadas referencias. Veía una conexión entre la verdadera vida de Cristo y la del artista. Probablemente, la afirmación de la individualidad manifestada en forma de rebeldía contra las convenciones y la autoridad moral establecida. Rebeldía que supo reforzar con el dandismo y una sexualidad ambigua. Como él mismo manifestó en el amargo *De Profundis*, escrito en prisión, la sociedad nunca le perdonó ni las extravagancias ni el individualismo: «La sociedad, tal y como la hemos constituido, no tiene lugar para mí, no tiene nada que ofrecerme».

**Alberto Mira,**  
**Prólogo a *El abanico de Lady Windermere; La importancia de llamarse Ernest***  
**Cátedra, 2003.**

¿Hacia dónde iba el teatro de Wilde en 1895? Se trataba de un dramaturgo de éxito, bien establecido, que parecía haber encontrado una fórmula de cierta aceptación. Al menos en apariencia. [...] Los gruñidos de la crítica no preocupaban demasiado al dramaturgo, sobre todo dado su éxito de público. Pero él mismo tenía una baja opinión del género en el que había acabado casi por casualidad. Le había dado un giro personal, introduciendo sus propias ideas sobre el arte, la vida, la sociedad y el individuo, además de utilizar una estética personal. A pesar de todo, la cautela lastraba cualquier idea dramática realmente personal. [...] Para empeorar las cosas, *Salomé*, su proyecto más acariciado, fue censurada y solo se estrenaría en París cinco años después de los juicios. La fórmula que había adoptado era ciertamente comercial y el dinero venía bien. [...] A Wilde le gustaba el lujo y Douglas no constituía un freno en este sentido. Era generoso con su dinero, que derrochaba en viajes, hoteles e invitaciones a cenar en reservados con *ragazzi di vita*. [...]

El estreno tuvo lugar el 14 de febrero. Wilde se había convertido en una presencia casi constante en los escenarios londinenses: *Un marido ideal*, estrenada el 3 de enero, seguía en cartel. Después de tres éxitos seguidos, mostraba gran confianza en el destino de su nueva obra. Cuando la prensa le preguntó si creía que tenía un nuevo éxito entre manos, su respuesta fue característica: «La obra ya es un éxito. Lo que queda por saber es si el público será un éxito también». Como vemos, nada dice de los críticos. Para Wilde se trataba de un cambio de trayectoria y en cierto modo establece una nueva relación con el espectador. [...] En *Ernest* produce un texto que no trata explícitamente la moralidad victoriana como un problema y propone lo que parece un mero pasatiempo. Comprobaremos en nuestro análisis que en el fondo solo se trata de apariencias (algo oportuno al hablar de una obra que se refiere a la importancia de lo superficial). Aquí, incluso más que en su primera obra de salón, hay un impulso satírico que aparece en la diferencia entre el lenguaje y la acción, entre el mundo de la obra y el mundo social. [...] La falta de intenciones serias restaba fuerza a los

halagos: era posible bendecir la obra y maldecir a Wilde en una sola crítica. Alabar esta obra equivalía a decir que Wilde solo servía para las frases ingeniosas, y dado que esta farsa no aspiraba a más, había conseguido su objetivo. Aplauso envenenado. [...] Fueron los críticos más penetrantes quienes quedaron menos impresionados. Para William Archer, como hemos visto, se trataba de una obra intrascendente. Bernard Shaw, que había sido uno de los defensores incondicionales del teatro de Wilde, expresó sus dudas en esta ocasión: a uno de los mejores representantes del drama humanista le parecía (no podía ser de otro modo) una obra divertida pero sin corazón. No negaba que la obra a menudo producía risa, que era entretenida. El problema era la función de esa risa. Si solo era una risa mecánica, su valor como arte era casi nulo: se trataba, en palabras de Shaw, de «simples cosquillas», carentes de sustancia que dejaban insatisfecho. Lo que Shaw había admirado en las obras anteriores era la capacidad del dramaturgo para hacer de los problemas individuales un reflejo de injusticias sociales. [...] Años después, Shaw explicaría su actitud en cierto detalle mostrando también mayor comprensión y entonando una suerte de *mea culpa*: Wilde había escrito su obra más intrascendente mientras su vida de disipación le reducía a la miseria; *Ernest* era, según Shaw, un muro de contención contra la realidad, un esfuerzo por negar lo que se venía encima. [...]

Las reminiscencias de Shaw apuntan a una importante falta de sintonía entre Wilde y la crítica de su tiempo. Parte del problema de algunos críticos se debía no tanto a las cualidades intrínsecas del texto (que incluso Archer y Shaw supieron ver) como al género al que pertenecía. Como cualquier otro género, la farsa tiene sus reglas, opera dentro de un limitado horizonte de posibilidades. Si no se aceptan esas reglas, no existe comunicación entre obra y espectador. Wilde dominará el género primero para añadirle dos importantes niveles, en primer lugar, el énfasis en el absurdo, en segundo, quizá el aspecto más crucial, un subtexto satírico. [...]

La farsa era sin duda un género menor, y lo había sido desde los tiempos de Plauto y Terencio. Mientras que la tragedia clásica estaba protagonizada por personajes de alta cuna, la farsa era, en sus inicios, cuestión de criados. Para una sociedad clasista, la clase social de los protagonistas era un aspecto definitorio del valor de un género dado. En la farsa no hay reflexión filosófica, no hay crítica social, no se trata de reflejar el mundo (aunque ayuda que el mundo representado sea plausible). En cierto sentido, se trataba de un género idóneo para Wilde: por ejemplo, la farsa no plantea (o siquiera busca) verdad alguna. Si bien la clausura es predecible, no se trata de una clausura moralista, como la del melodrama o el teatro social: el espectador no aprende, no juzga, lo cual se ajusta a las ideas de Wilde sobre la «impersonalidad» del arte como veremos. El motor dramático de la farsa no son las ideas, las motivaciones son poco elevadas y a veces indignas y/o inmorales. De hecho, el marco genérico nos invita a olvidar el hecho de que se trata de transgresiones a los códigos; predomina el elemento lúdico. Mentira, adulterio e hipocresía son pilares de la farsa, del

mismo modo que la igualdad entre los sexos lo es del teatro feminista de principios de siglo o la revolución social era la motivación de los personajes en el teatro socialista. Veremos cómo, al introducir un componente satírico en la farsa, Wilde añade cierto peso a estos elementos que el género trata a la ligera: de alguna manera, los contamina de realidad. En cuanto a los personajes, la psicología que favorece el teatro realista queda en la farsa reemplazada por el estereotipo: el *miles gloriosus*, el criado sabiondo, el viejo verde, la mujer mandona, pertenecen a un limitado repertorio de figuras que se comportan mecánicamente al ponerse en marcha la trama. Los personajes siempre van en pos de algo. [...] Como sucede en el melodrama, la acción en la farsa avanza a través de coincidencias, encuentros y desencuentros. [...] En realidad, los motivos dramáticos de la farsa y del melodrama pueden ser sospechosamente similares: amor no correspondido, paternidad ignorada, adulterio. Hay diferencias de tono, que se consiguen a través del movimiento continuo, la acumulación de sorpresas, los reveses de fortuna: la rapidez del desarrollo de la farsa impide que el espectador reflexione sobre las consecuencias reales o morales de lo que sucede. También hay una diferencia crucial y de gran relevancia para la discusión que sigue: mientras que el melodrama invita a la participación, a la identificación del espectador, la farsa invita a la distancia, al voyeurismo.

A finales del siglo XIX, la farsa inglesa por excelencia era *Charley's Aunt (La tía de Carlos)*, de Brandon Thomas, estrenada en 1892 (el mismo año que *El abanico de Lady Windermere*). [...] Wilde, como ya se apuntaba en otras obras, crea un mundo totalmente nuevo a través del uso del lenguaje. El mundo en que viven los personajes de Brandon Thomas es una versión simplificada del que habitaba el espectador contemporáneo: sus normas son más o menos las mismas. Si el público comparte la exasperación de los personajes es porque sabe cuáles son las consecuencias de sus acciones en el mundo escénico. El proceder de Wilde es distinto: a través de la intensificación de recursos utilizados en otras obras (por ejemplo, la hipertrofia del ingenio) logra construir un mundo que no es el del espectador, en el que las normas y los valores son distintos; un mundo, en definitiva, que se ajusta al dandi como un guante. El frenesí de los personajes y sus problemas no tienen nada que ver con los nuestros. Y, si cabe, tienen mucho menos que ver con los del público victoriano. De ahí que el texto no pase de moda: si de implausibilidad hemos de hablar, era igual de implausible en 1895 que en 2002. En ninguna de las dos épocas, por ejemplo, podría una madre «inculcar miopía» a su hija, como, según Gwendolen (en el segundo acto), ha hecho, Lady Bracknell. De hecho, es posible que en términos de plausibilidad, haya ganado con el tiempo. Hemos perdido proximidad al mundo social de Wilde: al té de las cinco, a la leyenda de la paz rural, a las clases privilegiadas con criados, a los vetos matrimoniales; pero también es cierto que el espectador de hoy ha aprendido del teatro del siglo XX a leer la ironía de la obra de un modo que no habría sido posible al espectador medio de la época, está más abierto a la ambigüedad y puede adivinar sin anteojeras el subtexto sexual (es posible, por ejemplo,

sacar mayor partido al sutil cortejo entre el reverendo Casulla y la señorita Prísima con un encantador subtexto erótico y un explosivo desenlace).

¿Cómo llega Wilde a esta nueva dirección en su carrera? La propuesta de Gregor, también en el artículo citado, resulta atractiva porque da sentido a la trayectoria del dramaturgo y queda confirmada por aspectos de sus obras anteriores. El personaje más característico de las obras de sociedad de Wilde era el dandi. Se trataba del portavoz del dramaturgo, de la figura con la que éste se identificaba realmente. El dandi tiene una posición externa a la sociedad convencional, y de la tensión entre ambos surge el aspecto satírico de las obras, así como su originalidad lingüística: el dandi es el principal enunciador de paradojas, recurso favorito de Wilde.

La presencia de un dandi en estos textos da al texto una voz singular y justifica algunos recargamientos estilísticos. Sin duda, el público disfrutó de la presencia de estos dandis en las obras de sociedad wildeanas. A pesar de todo, las convenciones del género no permitían dar rienda suelta al personaje, siempre encajonado en el mundo social. [...]

En este sentido, *La importancia de llamarse Ernest* puede verse como un intento más de resolver el «problema» del dandi. Esta vez se encontrará la solución: no se trata de «humanizar» al dandi, sino de «deshumanizar» el mundo dramático. [...] Una de las consecuencias inmediatas de esta deshumanización es el radical distanciamiento emocional entre público y personajes. Toda identificación va a ser lúdica, el artificio lo envuelve todo. Si nos reconocemos en los personajes, también tendremos que reconocer en su absurdo comportamiento el nuestro. La misma distancia existe entre dramaturgo y mundo dramático. Hemos visto cómo el cinismo de Wilde resulta ineludible una vez se presta atención a la construcción retórica de *El abanico de Lady Windermere*: su papel como creador es cuestionar las reglas de las que se sirven los personajes. Aquí, esta distancia se hace aún mayor, y así empezamos a alejarnos de la farsa clásica. Si bien la impersonalidad del arte no es un nuevo concepto en Wilde, con Ernest parece haber dado con la fórmula para llevarla a cabo de manera total. Sabemos que el tema de la impersonalidad le preocupaba, que la buscaba y que formaba parte de su estética. Jonathan Dollimore, en *Sexual Dissidence*, dedica un capítulo a esta voluntad de distanciamiento. André Gide recuerda que durante su último encuentro con Wilde, tras su salida de la cárcel en 1897, éste le aconsejó que nunca emplease la palabra «yo». «En el arte», dijo, «no hay Primera persona».

La interpretación de Gide está en consonancia con su propia aproximación a la literatura: según él, Wilde se refería a la necesidad de ocultar lo que la gente no quería ver, algún tipo de identidad profunda. Dollimore reinterpreta las palabras de Wilde en términos de deconstrucción derridiana. Wilde no hablaba de la necesidad de ocultarse como homosexual (como entiende Gide), sino de la autonomía del lenguaje frente a la realidad, según las teorías esteticistas. Para Wilde, la obra literaria es artificio, no imitación. El artista crea, pero

crea dentro del lenguaje, no desde las profundidades de la psique: toda belleza es superficial; la literatura nace de la literatura, no de la vida. Según Dollimore, en los debates sobre Wilde, la oposición entre «profundidad» y «superficialidad» es una distinción clave para los comentaristas. Nos recuerda que es posible verla en términos de lo que Jacques Derrida denominó «jerarquía violenta»: una oposición desigual, uno de cuyos términos se impone a la fuerza en un sistema cultural dado, mientras que el otro se considera «menor» o incluso «despreciable». Para la crítica institucional, la que representa intereses hegemónicos, el modelo de profundidad sería el mecanismo idóneo de representación artística, y el psicoanálisis sería un modo de articularlo: se valora la caracterización profunda, se desprecia la «superficialidad».

En su rechazo de la primera persona, en la adopción del esteticismo y en el movimiento hacia el mundo antirrealista de Ernest, Wilde estaría, precisamente, invirtiendo esta jerarquía, al igual que (quizá de manera más inocua) invirtió los valores de «bueno» y «malo» en *El abanico de Lady Windermere*. Al proceder así, Wilde trabajaría a contracorriente del arte de su época, caracterizada por el realismo que privilegia el «modelo de profundidad» (las vanguardias que llegarían por el mismo periodo siguen los postulados del esteticismo en este sentido, aunque en la mayoría de los casos, especialmente a medida que se suceden las oleadas, en lugar de una «inversión» de los binarismos, se tiende a su «superación»).

Esta distinción explicaría algunos desencuentros que hemos encontrado entre Wilde y algunos de sus contemporáneos (Shaw, por ejemplo).

El mundo de Ernest es, pues, la plasmación más acabada del aforismo de Wilde sobre el rechazo de la primera persona en la representación artística. Su siguiente obra, *De profundis*, realizada bajo una insoportable presión física y anímica será, por supuesto, la antítesis: una carta en la que Wilde prácticamente desnuda su alma y hace un uso plenamente sentimental de la primera persona sin un ápice de ironía. En este texto parece retractarse del dandismo cuando dice a Douglas que «la superficialidad es el vicio supremo». Para algunos críticos, *De profundis* es prueba palpable del fracaso del esteticismo de Wilde; para otros, simplemente demuestra que los discursos dominantes fueron mucho más fuertes en este caso. Se perdió la batalla, no la guerra.

**David Selvas** Director



Director, actor y productor teatral nacido en Santa Perpètua de Mogoda (Barcelona) en 1971. En 2005 se inició como director con *El virus*, de Richard Strand, y *Who is P?*, un ensayo abierto sobre Pier Paolo Pasolini que se presentó en el Espai Lliure en 2006.

Sus últimas direcciones son *La maravillosa familia Hardwicke* de Christopher Durang (La Villarroel 2022) una producción de T de Teatre, Bitò produccions y La Brutal; *Romeu i Julieta* de William Shakespeare (Teatre Poliorama, 2022) una producción de La Brutal; la ópera *La cuina de Rossini* (Gran Teatre del Liceu, 2022); *T'estimo si he begut*, de Empar Moliner (Teatre Poliorama, 2021); *Àngels a Amèrica*, de Tony Kushner (Teatre Lliure, 2018); *Aquella nit*, de David Greig y Gordon McIntyre (La Villarroel, 2020) una producción de La Brutal y Minoria Absoluta; *La importància de ser Frank*, de Oscar Wilde (Teatre Nacional de Catalunya, 2017); *Considering Matthew Shepard*, de C. Hella Johnson (Palau de la Música Catalana, 2017); *Vidas privadas*, N. Coward, codirigida con Norbert Martínez (Teatre Borràs, 2017), una producción de La Brutal; *Don Joan* de Molière (Teatre Nacional de Catalunya, 2016) coproducida con La Brutal; *L'onzena plaga*, de Victoria Szpunberg (Teatre Lliure, 2015) una coproducción de La Brutal; *Timó d'Atenas*, de William Shakespeare (Biblioteca de Catalunya, 2014); y *L'Habitació blava* de D. Hare (Teatre Romea 2012) codirigida con Norbert Martínez.

Como actor destaca su participación en *La resposta* de Brian Friel, dirigida por Sílvia Munt; *Les tres germanes* de A. Chéjov, dirigida por Lluís Pasqual; *Una altra pel·lícula* de David Mamet, dirigida por Julio Manrique; *La Treva* de Donald Margulies, dirigida por Julio Manrique; *De Damasc a Idomeni: la meva il·lusió és canviar la història (dixit)* de Victòria Szpunberg, dirigida por Àlex Rigola; *El rey Lear* de William Shakespeare, dirigida por Lluís Pasqual; y *Terra de ningú* de Harold Pinter, dirigida por Xavier Albertí.

En cine y televisión debuta en 1996 con *Nissaga de poder* y desde entonces no ha parado de trabajar. Destaca su participación en las películas *Celda 211*, *Contratiempo* y *Los renglones torcidos de Dios* de Oriol Paulo.

## ELENCO

### María Pujalte (Lady Bracknell)



(La Coruña, 1966). Actriz conocida por sus interpretaciones en el cine, la televisión y el teatro. Con una beca de la Diputación de La Coruña estudia un curso de interpretación en la Scuola Internazionale dell'Attore Comico en Italia y otro en Madrid. Además, realiza estudios de canto, interpretación y expresión corporal en Santiago de Compostela. Ha formado parte del Centro Dramático Galego y de los grupos teatrales Moucho Clerc y Compañía de Marías.

En teatro, su debut profesional lo hace de la mano de Mario Gas, como protagonista de *El playboy de Occidente* en el CDG (1988). Con este director volvería a repetir con *Martes de carnaval* en el CDN (1995). Otros montajes teatrales destacados en los que ha participado son *Confesiones de mujeres a los 30*, dirigida por Lia Jelin (2002); *Dónde pongo la cabeza*, dirigida por Tamzin Townsend (2006); *El método Grönholm*, dirigida por Tamzin Townsend (2007); *Las cuñadas*, dirigida por Natalia Menéndez (2008); *Gatas*, dirigida por Manuel González Gil (2008); *La realidad*, dirigida por Natalia Menéndez (2010); *Hermanas*, dirigida por Carol López (2013), *Losers* (2015), texto de Marta Buchaca bajo la dirección de Guillem Clúa; la obra *Tristana* (2017), texto de Benito Pérez Galdós adaptado por Eduardo Galán y dirigido por Alberto Castrillo-Ferrer donde encarnaba el personaje de Saturna; y más o *El reencuentro* de Ramón Paso, dirigido por Gabriel Olivares en 2018, donde compartía escenario con Amparo Larrañaga. Recientemente ha protagonizado junto a Ana Rujas *De algún tiempo a esta parte... Fracaso?*, texto de Max Aub dirigido por Maite Pérez Astorga para el Teatro Español (diciembre 2021 – enero 2022).

En cine ha realizado numerosos largometrajes, entre los que cabe destacar *Libertarias* de Vicente Aranda (1996); *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* de Dunia Ayaso y Félix Sabroso (1996); *A mi madre le gustan las mujeres* de Daniela Fejerman e Inés París (2002); *En la ciudad* de Cesc Gay (2003); *Cosas que hacen que la vida valga la pena* de Manuel Gómez Pereira (2004); *Semen, una historia de amor* de Daniela Fejerman e Inés París (2005); *El regalo* de Carlos Agulló (2006); *Rivales* de Fernando Colomo (2008); *Que se mueran los feos* de Nacho G. Velilla (2010); *La noche que mi madre mató a mi padre* de Inés París (2015); o *Es por tu bien* bajo la dirección de Carlos Therón (2017). Su último trabajo en cine se ha dado en *Elisa y Marcela* de Isabel Coixet (2019).

En televisión, se hizo conocida para el gran público con el papel de Mamen en la serie *Periodistas*, y más adelante, con el de Mónica en *Siete vidas*. Ha interpretado los papeles de Laura en *Los misterios de Laura* (incluida la película estrenada el pasado mes enero de 2021 que llevó por título *Laura y el Misterio del asesino inesperado*) y el de Susana en *Los Quién*, habiendo participado también en uno de los episodios de la serie *Web Therapy* para Movistar+ (2016). Recientemente la hemos podido ver en la serie *Toy Boy*, pero su mayor éxito en el presente año lo ha tenido interpretando el personaje de la profesora Bolaño en la serie para Movistar+ *Merlí, Sapere Aude*, y también con su personaje de Macarena Lombardo en las tres temporadas de la serie *Vota Juan* para Movistar+. La última temporada, *Venga Juan*, fue estrenada por HBO Max. Tiene pendiente de estreno la serie de *Las Invisibles*, de Morena Films.

Ha ganado diversos premios, como el Premio ACE (Nueva York) a la mejor actriz de televisión por *Los misterios de Laura* (2014); el Premio Estela a la Trayectoria Audiovisual en el Festival de Cine y Televisión Camino de Santiago (2013); el Premio Pedigree de Honor en el Festival de Cans (2011); el Premio Bodegas Casado Morales al mejor joven del año (2009); el Premio Teatro de Rojas de Toledo por la mejor interpretación femenina por *El método Grönholm* (2007); y dos Premio de la Unión de Actores, uno a la mejor actriz revelación por *Entre Rojas* (1995) y otro a la mejor actriz secundaria por *Periodistas* (1999). El último premio recibido ha sido el Premio Feroz a la mejor actriz secundaria en serie de TV por *Venga Juan*, concedido por la Asociación de Informadores Cinematográficos de España (AICE) en febrero de 2022.

**Pablo Rivero** (John Worthing)



(Madrid, 1980). Licenciado en Comunicación audiovisual. Empezó a compaginar sus estudios de Interpretación en la Escuela de Cristina Rota con pequeños papeles en series de televisión como *Compañeros*, *El Comisario* o *Paraíso*. Su primera gran oportunidad se da con la serie *Ciudad Sur* y, en cine, *Clara y Elena* de la mano de Manuel Iborra. Pero será su papel de Toni Alcántara en la serie *Cuéntame cómo pasó* el que le proporcionará más notoriedad y experiencia.

En teatro, su debut se produce en la obra *La caída de los dioses*, dirigida por Tomaž Pandur (2011). Con el mismo director haría posteriormente *Fausto*. En 2012 estuvo en *Los hijos se han dormido* dirigida por Daniel Veronese y en 2015 en *Siempre me resistí a que terminara el verano* de Lautaro Perotti. Sus proyectos más recientes en teatro son *El sirviente* de Mireia Gabilondo y la propia *La importancia de llamarse Ernesto*, dirigida por David Selvas.

Ha participado en películas como *Noche del hermano* dirigido por Santiago García de Leániz, *No me pidas que te bese porque te besaré* de Albert Espinosa, *Íntimos y extraños* de Rubén Alonso, *Tres metros sobre el cielo* de Fernando González Molina, *De tu ventana a la mía* dirigida por Paula Ortiz y *Neckan* de Gonzalo Tapia, entre otros. Su último trabajo en cine ha sido la película *Proyecto Tiempo* de Isabel Coixet, con Úrsula Corberó, Carmen Machi y Lluís Homar, entre otros.

Además, es autor de novela negra y ha publicado cuatro títulos con el sello SUMA, de la editorial Penguin Random House: *No volveré a tener miedo*, *Penitencia*, *Las niñas que soñaban con ser vistas* y *La cría*. Ya prepara su quinto trabajo literario, que será publicado en 2023.

La serie *Citas Barcelona* es su nuevo proyecto, y podrá verse en Amazon Prime Video.

**Paula Malia** (Gwendolen Fairfax)



(Barcelona, 1990). Actriz de teatro, cine y televisión formada en el Institut del Teatre y en la escuela Eòlia de Barcelona.

En teatro, sus últimos trabajos han sido el espectáculo *Abraçades insuportablement llargues* de Ivan Viripaiev en la Biblioteca de Catalunya dirigida por Ferran Utzet; *La mala dicció* de Jordi Oriol dirigida por Xavier Albertí en el Teatre Lliure; o *Sota la Neu* de Anna Llopart para la Sala Beckett. También ha participado en el montaje de *La importància de ser Frank*, dirigida por David Selvas y estrenada en el Teatro Nacional de Catalunya. En este mismo escenario ha estrenado la obra *Safari Pitarra* de Jordi Oriol. Ha participado como actriz y cocreadora en los montajes *Mafia*, *Orgia* y *My sweet country* junto con la compañía The Mamzelles Teatro.

En el terreno audiovisual, ha participado en películas como *Loco por ella* de Dani de la Orden o *Gente que viene y bah* dirigida por Patricia Font. Y en las series *El vecino* dirigida por Nacho Vigalondo, *Valeria* para la plataforma Netflix (protagonista), o *L'última nit del karaoke*, *Benvinguts a la família*, *Si no t'hagués conegut* o *Cites* para TV3.

**Ferran Vilajosana** (Algernon Moncrieff)



Ferran Vilajosana es un actor barcelonés. Conoce el teatro de pequeño de la mano de sus padres en un teatro de barrio, pero no es hasta el año 2000 cuando se estrena profesionalmente con *Novecento, el pianista del océano* que dirige Fernando Bernués en el Festival Grec. En este momento se empieza a formar en interpretación, música y piano.

Ha participado en más de veinte producciones teatrales en Catalunya y siete en Madrid. Destacan títulos como *Los hermanos Karamázov* y *El Cojo de Inishmann* dirigidas por Gerardo Vera, *La ternura* dirigida por Alfredo Sanzol, *La calavera de Connemara* dirigida por Iván Morales o *Shopping and Fucking* con dirección de Oriol Rovira (en esta última actuaba también productor).

En cine, ha participado en *Jauría* de Carlos M. Ferrera, *Gente que viene y bah* de Patricia Font o *Tengo Ganas de ti* de Fernando González Molina.

A la televisión llega en el año 2006 para protagonizar el programa juvenil *El Clubsuper3* durante ocho temporadas (TV3). Le siguen *El corazón del océano* y *Amar es para siempre* en Antena3, *Com si fos ahir* en TV3 o *García* en HBO.

**Paula Jornet** (Cecily Cardew)



Actriz y música con experiencia en teatro, televisión y cine. Estudia interpretación desde muy pequeña, formándose en escuelas como Tallers de Teatre Silvia Serván, Escuela Eòlia, Estudi per l'actor Laura Jou, University of the Arts of London Central Saint Martins o British Institute of Modern Music. Empezó a trabajar como actriz a los 13 años en *La Riera* de TV3 (del 2010 hasta el 2017).

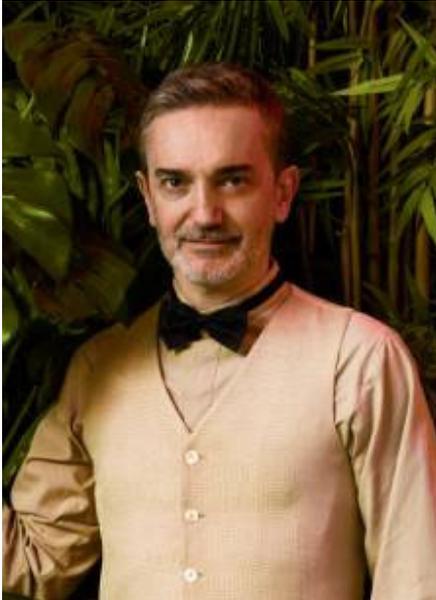
En teatro, ha actuado en montajes como *La importància de ser Frank* en el papel de Cecily y como autora de la banda sonora (TNC y La Brutal, 2018); *El Chinabum* de Las Chatis de Montalbán y *La Gleva* como ayudante de dirección y compositora de la banda sonora (2019); *La nit de la iguana*, dirigida por Carlota Subirós (TNC, 2021); *La casa sin Bernarda*, dirigida por Paula Errando (2021); *La família (Im)possible* de Carol

López en la Sala Flyhard (2021); *Qui estigui lliure*, con su compañía Hermann Karsonn, dirigida por Xavi Buxeda en La Off de la Villarroel (2022); y finalmente, *La meravellosa família Harwicke*, dirigida por David Selvas, de T de teatre, Bitó y La Brutal. Junto con Arnau Vallvé, Paula es la compositora del musical *El Màgic d'Oz* de La Brutal (2020).

De sus trabajos en televisión destacan la webserie *Nosotros* (2017), *Benvinguts a la família*, dirigida por Marc Crehuet (TV3, 2018) y *The Diplomat* (BBC, 2022). También ha participado en el corto *Mar* de Félix Colomer (2019) y *La bañera* de Sergi Martí Maltas (2020).

Compagina su trabajo como actriz con su proyecto musical PAVVLA, con la discográfica Luup Records, desde 2016 hasta el presente. Sus dos discos, *Creatures* (2016) y *Secretly hoping you catch me looking* (2018) han girado por Europa y parte de Estados Unidos, destacando el estreno de su canción *Unbreakable* (2018) en la radio NPR, gracias al crítico Robin Hilton. Ha actuado en festivales como el Primavera Sound, Tomavistas o el SXSW.

**Albert Triola** (Lane - Chasuble)



Nacido en Mataró (Barcelona), en el año 1973. Licenciado en Arte Dramático en la especialidad de Interpretación en el Institut del Teatre de Barcelona. Amplía su formación teatral con Javier Daulte y también estudia música (solfeo, piano) y canto.

En teatro destacan sus trabajos en *Smiley, después de l'amor*, escrito y dirigido por Guillem Clua (2021); *Maremar*, con creación de Dagoll Dagom y dirección de Joan-Lluís Bozzo (2019); *4D Òptic*, escrito y dirigido por Javier Daulte (2018); *Ovelles*, escrito y dirigido por Yago Alonso y Carmen Marfà (2018); *Els tres aniversaris*, de Rebekka Kricheldorf, dirigido por Jordi Prat i Coll (2017); *Dansa d'agost* de Brian Friel, con dirección de Ferran Utzet (2016); *Molt soroll per no res* de Shakespeare, dirigido por Àngel Llàcer (2015); *La Gavina*, de Antón Chéjov, dirigido por Boris Rotenstein (2015); *Smiley, una història d'amor*, escrito y dirigido por Guillem Clua (*Premio Butaca al mejor actor*, 2013); *Cock* de Mike Bartlett, dirigido por Marta Angelat (2011); *La nostra classe* de Tadeusz Slobodzianek, con dirección de Carme Portaceli (2011); *Agost* de Tracy Letts, dirigido por Sergi Belbel (2010); *La Marató de Nova York* de Edoardo Gubina, con dirección de Juan Carlos Martel (2010); *El encuentro de Descartes con Pascal joven*, de Jean-Claude Brisville y dirección de Josep Maria Flotats (*Premio Àgora al mejor actor en el Festival de Teatro de Almagro*, 2009); *Rey Lear* de Shakespeare, dirigido por Gerardo Vera (2008); *God is a DJ* de Falk Richter, con dirección de Juan Carlos Martel (2008); *La Orestíada* de Esquilo, dirigido por Mario Gas (2005); *El somni d'una nit d'estiu* de Shakespeare, dirigido por Àngel Llàcer (2002); *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, dirigido por Lluís Pasqual (2000); *Fashion Feeling Music* de Lluís Hansen, dirigido por Josep Maria Mestres (1999); *Tango* de S. Mrozeck, dirigido por Gabor Tompa (1999); *El somni de Mozart* de Bruun Kujit, creación de *El musical més petit* (1998).

En televisión ha trabajado durante cuatro temporadas en la serie diaria *La Riera* de TV3 (2010-14) y más recientemente destacan sus trabajos en *Comtes* (dirigida por Carles Porta, 2017) y *Moebius* (dirigida por Eduard Cortés, 2021).

**Gemma Brió** (Miss Prism)



Actriz y dramaturga. Licenciada en arte dramático en el Instituto del Teatro de Barcelona, es integrante de la compañía Les Llibertàries, fundada por ella misma a raíz de la obra *Llibert (Liberto)* que escribe y protagoniza bajo la dirección de Norbert Martínez, representada en el Teatre Almería en 2013, la Biblioteca de Catalunya en 2014 y el Teatro de la Abadía en 2015.

Ha trabajado en las principales salas de teatro desde su debut teatral en 1995. Destaca su trabajo en *Romeo y Julieta* de William Shakespeare (Dir. David Selvas. Teatre Poliorama, 2022); *La importancia de ser Frank* de Óscar Wilde (Dir. David Selvas. Teatre Poliorama, 2020); *Tercets* de Joan Oliver (Dir. Artur Trias. Escenari Joan Brossa, 2019); *Blues* de Sergi Pompermayer (Dir. Norbert Martínez. Sala Beckett, 2018); *¿La vida es sueño? o #Gwenismürfila* de Cía. Les Llibertàries (Dir.

Norbert Martínez. La Villarroel Festival Grec de Barcelona y Sala Versus Glòries, 2018-2019); *El curioso incident del gos a mitjanit* de Simon Stephens basada en la novela de Mark Haddon (Dir. Julio Manrique. Teatre Poliorama, 2016-17); *New Order* escrita y dirigida por Sergi Pompermayer (Sala Flyhard, 2014-15); o *Natale in casa Cupiello* de Eduardo de Filippo (Dir. Oriol Broggi, Biblioteca de Catalunya, 2012-13).

En el cine, su primera aparición fue en 1992 en la película *La fiebre del oro* (1992) de Gonzalo Herralde. También ha participado en *La mujer del anarquista* de Peter Sehr y Marie Noëlle (2007), *Vivir sin miedo* de Carlos Pérez Ferre (2005) o *El premio* de Fabrice Cazeneuve (2004).

Como actriz de televisión ha trabajado en *Les del Hockey* (TV3 y Netflix, 2018-2020); *Mirall trencat* (TV3, 2001); *Psico Express* (TV3, 2001); *Sagrada Família* (TV3, 2011) o *Kubala, Moreno y Manchon* (TV3, 2012).

Ha ganado varios premios por su texto teatral *Llibert (Liberto)*: ganadora del Premio Butaca 2014 a mejor texto teatral y mejor espectáculo de pequeño formato, dos nominaciones a los Premios Max 2015 al mejor espectáculo revelación y mejor autoría revelación, Premio Crítica Serra d'Or 2014 y el Premio Guineueta de Teatro 2015.