

Recibido / Received: 31/05/2021  
Aceptado / Accepted: 10/09/2021

Para enlazar con este artículo / To link to this article:  
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2022.14.16>

Para citar este artículo / To cite this article:

Villanueva-Jordán, Iván. (2022) “Destinatarios y lecturas múltiples de *El príncipe feliz* de Oscar Wilde: análisis de la adaptación filmica de Rupert Everett.” En: Valero Cuadra, Pino; Gisela Marcelo Wirmitzer & Nuria Pérez Vicente (eds.) 2022. *Traducción e intermedialidad en literatura infantil y juvenil (LIJ): orígenes, evolución y nuevas tendencias / Translation and intermediality in children’s and young adults’ literature: origins, development and new trends*. *MonTI* 14, pp. 465-493.

## DESTINATARIOS Y LECTURAS MÚLTIPLES DE *EL PRINCIPE FELIZ* DE OSCAR WILDE: ANÁLISIS DE LA ADAPTACIÓN FÍLMICA DE RUPERT EVERETT

### MULTIPLE AUDIENCES AND READINGS OF *THE HAPPY PRINCE* BY OSCAR WILDE: AN ANALYSIS OF RUPERT EVERETT’S FILM ADAPTATION

IVÁN VILLANUEVA-JORDÁN

[ivan.villanueva@upc.pe](mailto:ivan.villanueva@upc.pe)

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

#### Resumen

En este artículo se presenta el análisis de la película *The Happy Prince* (2018), escrita, dirigida y protagonizada por Rupert Everett, actor inglés con una amplia carrera wildeana. El filme ha integrado en su narrativa pasajes clave del cuento de 1888 “The Happy Prince”, relatados en inglés y francés por el personaje de Oscar Wilde. Debido a estos cambios de medio y de lengua —traducción intermedial e intersistémica en la terminología de Kaindl (2020)—, la película revela dimensiones sobre las infancias *queer* no exploradas en investigaciones precedentes en torno a este cuento y sus traducciones. Asimismo, los subtítulos de la película en español muestran cómo la “fosilización” de una decisión traductora de las primeras décadas del siglo XX, que omite la pasión intermasculina, resulta en el síntoma de una manipulación cuando interactúan tres sistemas lingüísticos a la vez en pantalla.

**Palabras clave:** Literatura infantil. Traducción intermedial. Infancia *queer*. Resemiotización. Adaptación filmica.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

## Abstract

The author of the article presents an analysis of *The Happy Prince* (2018), a film written, directed, and starred by Rupert Everett—an English actor with an extensive Wildean career—. The film has integrated key excerpts from the 1888 fairy tale “The Happy Prince” narrated in English and French by Oscar Wilde’s character at different points in the film. Because of these changes of medium and language—inter-medial and inter-systemic translation in Kaindl’s (2020) terminology—, the film reveals dimensions of the queer child obviated from previous research about this short story and its translations. Also, the Spanish subtitles of the film reveal how the “fossilization” of a translation decision from the first decades of the twentieth century omitting inter-male passion becomes a symptom of such narrative manipulation when three language systems interact simultaneously on screen.

**Keywords:** Children’s literature. Inter-medial translation. Queer childhood. Resemiotization. Film Adaptation.

## 1. Introducción

La obra literaria de Oscar Wilde ha experimentado una recepción diversa a lo largo del siglo XX, según la lengua de traducción y la tradición literaria del país o región de acogida (Evangelista 2010; Rodríguez Navas 2019; Irwin 2019). La recepción en el ámbito anglófono ha fluctuado, por un lado, debido a los criterios estéticos y de la crítica literaria y, por otro lado, debido a la construcción de Wilde como símbolo—o “monumento cultural” (Woods 2001)— y tema de revisiones biográficas y teóricas. Han sido predominantes en el estudio temprano de la obra de Wilde los textos teatrales, la novela, la lírica y los ensayos, pero son menos reconocidas y de investigación tardía su poesía y su cuentística, en particular, la que se ha interpretado como literatura infantil (Duffy 2001; Liang 2020). En relación con Wilde como motivo de estudio, el escritor irlandés ha sido interpretado como un eslabón clave en la formación identitaria que lo reclamara décadas más tarde, principalmente, desde los movimientos gay y los *gay studies*. Esta apropiación de la obra y símbolos wildeanos no ha sido la misma en el marco de los estudios *queer*, en el que se critica una interpretación anacrónica de la homosexualidad contemporánea (Martínez 2014: 175) o de lo gay como identidad y *commodity* (Duffy 2001). Las lecturas *queer* dejan de lado la noción de “Wilde como mártir” en

favor de entender su obra y biografía como un caso paradigmático del paso de la sodomía a una forma encarnada de perversión. Desde esta mirada, por ejemplo, los juicios de Wilde son una demostración del funcionamiento del discurso jurídico en superposición con la moral victoriana para la constitución del homosexual como especie, principalmente, según la interpretación foucaultiana (Kaye 2004).

En la investigación traductológica sobre Wilde, el cuento de “The Happy Prince” (publicado originalmente en 1888) ha sido estudiado en su traducción a lenguas como el rumano (Hăisan 2020), el ruso (Rojavin 2014), el ucraniano (Zdrzhko 2012), el hebreo (Cohen-Gross 2013), el español (Rojas-Lizana & Hannah 2013; Rojas-Lizana, Tolton & Hannah 2018; Lozano Sañudo 2011) o el italiano (Coles 2012). A pesar de los distintos enfoques analíticos (en aspectos microtextuales, simbólicos o temáticos), destaca la problemática del cambio del género gramatical en la personificación de la golondrina (*Swallow, he*) y el junco (*Reed, she*). De esta manera, en las traducciones, la atracción pasajera y “heterosexual” entre la golondrina y el junco al inicio del relato no funciona como un paralelo de la relación homoerótica que surge entre la golondrina (él) y el príncipe feliz, como sí se propone en el cuento en inglés. Sin duda, este es un aspecto clave de las traducciones que puede continuar explorándose puesto que los cuentos de Wilde se siguen editando, por ejemplo, en español con nuevas traducciones, en soportes mediales nuevos, con paratextos actuales y también en volúmenes ilustrados, pero posiblemente con la misma decisión traductora fosilizada.

Por otro lado, en las investigaciones sobre “The Happy Prince”, destaca que la interpretación a partir del método contrastivo (texto fuente frente a texto meta) gira en torno al cambio del género gramatical y, por tanto, de la caracterización de los personajes, pero sin abordar la noción sobre la sexualidad como discurso o el valor simbólico de las funciones de los personajes. En ese sentido, la dimensión biográfica de Wilde es recurrente como un recurso interpretativo del cuento, mas no solo como una base contextual de su obra. En el caso del artículo de Rojas-Lizana, Tolton & Hannah (2018), titulado “‘Kiss Me on the Lips, for I Love You.’ Over a Century of Heterosexism in the Spanish Translation of Oscar Wilde”, el episodio del beso como signo del amor se supone autoevidente con respecto al vínculo erótico; sin embargo, no se elabora cómo dicha acción funciona en relación con el “heterosexismo” o

la “heteronormatividad” definidas antes en el estudio (Rojas-Lizana, Tolton & Hannah 2018: 10). A este respecto, podría incluirse una interpretación en torno a otro episodio sobre un beso transgresor en la literatura que “sirve para desenmascarar el juego de todas las estructuras esencialistas en torno al sexo” (Amícola 2006: 27):

Puig [en el guion adaptado para el cine de *El lugar sin límites* de José Donoso] aprovecha al máximo el gesto del beso robado, pues la acción de besar obliga a abandonar el patrón de la genitalidad, al mismo tiempo que oscurece el componente de la instancia fálica. El beso echa por la borda la idea de la sexualidad como instancia de castigo y/o de producción de dolor, y, de allí, la importancia de este elemento en toda la obra de Puig. “Beso querido”, “beso aceptado”, “beso dado” o “beso robado” son claves de una actividad social y gramatical que escapa la idea de lo femenino y lo masculino como impuestas por la sociedad, pero escapa también la idea de un “encima” y un “debajo”. En este sentido, el baile de “La leyenda del beso” permite a Puig la motivación de la atracción erótica que motiva más estrechamente el desenlace trágico, pues la música carga con un plus de significación en el *plot* de lo que el beso puede semiotizar como “leyenda” (Amícola 2006: 27).

El beso como significante disruptivo señala el potencial de lecturas alternativas y *queer* de un relato que se ha arraigado en el repertorio genérico literario como un *fairy tale*. Sin cuestionar la relevancia de este cuento o de la literatura infantil de Wilde, el objeto del presente estudio vuelve la mirada sobre “The Happy Prince” por su densidad semiótica e interpretativa y, esta vez, en una adaptación para el cine. La adaptación filmica de 2018 *The Happy Prince* (Everett 2018) constituye un caso de investigación “atípico” (Yin 2003) —en tanto sus características específicas pueden resultar en nuevas líneas interpretativas en el campo de la literatura infantil y la traducción—, debido a que la película atraviesa cada una de las categorías de traducción de la propuesta multimodal de Kaindl (2020). Se trata de una traducción intermedial (de la narrativa escrita a la cinemática), intergenérica (el cuento literario o cuento de hadas se integra al género dramático), intermodal (se usan recursos semióticos audiovisuales y no solo lingüísticos) e intersistémica (el cuento es narrado en inglés y francés de acuerdo con la locación de la trama).

En lo que continúa del artículo se analizará cómo la resemiotización del cuento “The Happy Prince”, en la adaptación filmica de 2018, potencia o

transforma los distintos niveles de significación de la historia de Wilde. La segunda sección reúne brevemente algunos argumentos de investigaciones antecedentes en torno a los cuentos de Wilde desde la perspectiva del cuento de hadas y el cuento literario. En la tercera sección se explora la forma de integración de pasajes del cuento de 1888 en la película y cómo la retroalimentación entre representaciones de Wilde como personaje contribuyen a transformar el cuento en un filme de drama. En la cuarta sección, el análisis aborda cómo se explotan los múltiples destinatarios de los cuentos de Wilde y la forma en que la película sugiere la representación de la infancia *queer*. La última sección del análisis se centra en la traducción audiovisual de la película, concretamente, en dos versiones de los subtítulos en español con las que se retoma el problema de la decisión traductora ya fosilizada del cambio de género en la personificación de *Swallow* en español.

## 2. Breve contexto sobre “El príncipe feliz” de Oscar Wilde

Los cuentos de Wilde avanzan los cambios de fines del siglo XIX, en el mundo anglosajón de ambos lados del Atlántico, relativos a la concepción de las infancias, de su crianza y de la función de la lectura. El libro *The Happy Prince and Other Tales* de 1888 representa, de esta manera, la tensión entre lo moral y lo creativo en el marco de un discurso religioso. Dicha tensión sucede como parte de cambios derivados de la industrialización, las nuevas zonas urbanas y, sobre todo, la lucha entre clases con el surgimiento del proletariado (Zipes 2000). Entre los autores de literatura para las infancias de entonces, Zipes destaca la figura de Oscar Wilde:

who used the fairy tale as a radical mirror to reflect what was wrong with the general discourse on manners, mores, and norms in society, and they commented on this by altering the specific discourse on civilization in the fairy-tale genre (Zipes 2000: 106).

Como se lee, Zipes caracteriza la literatura infantil de Oscar Wilde como *fairy tales*. Más adelante, Zipes (2007) elaborará que la obra de Wilde integró cambios a los modelos de escritura de otros cuentistas canónicos de la era victoriana, como Andersen, debido a que la función de la cuentística wildeana sugería subvertir la socialización tradicional. Así, “el arte de la

subversión” (Zipes 2007: 109) tomaba forma en la expresión del descontento frente a las injustas dinámicas asentadas entre dominante y dominado.

There is a discourse on manners and values in *The Happy Prince* that shows deeply troubled Wilde was by the hypocrisy of the English upper class and bourgeoisie. All his fairy tales were artistic endeavors to expose their wanton and cruel ways by juxtaposing Christlike figures to the norms reinforced by the civilizing process—and I should stress that Wilde took care to show that the Christ figure, too, had shortcomings (Zipes 2007: 124).

De esta manera, los textos de Wilde recurren a su creencia socialcristiana y mezclan los símbolos de los misterios religiosos con una propuesta estética recargada frente al modernismo y cuyas lecturas apuntan a variar de acuerdo con el destinatario. Bajo la noción de un género de lectura “para niños” yacía una intención aleccionadora, que recurría a juegos intertextuales, basados en las parábolas bíblicas para evitar caer en los desenlaces formulaicos de la moraleja. De esta manera, los cuentos escritos por Wilde influyen en la forma y la función del género del *fairy tale*, configuración cultural y textual de gran dinamismo (Zipes 2000, 2007).

Sanz Casares (1996) explora con más profundidad las dimensiones formales de los cuentos de Wilde si bien comparte la opinión de Zipes (parte de la academia “anglófona” de los *fairy tales*) en cuanto a su función crítica. Tomando como referencia las funciones de Vladimir Propp (1987), Sanz Casares sostiene que los cuentos de Wilde aluden a una estructura de la tradición folklórica no por el hecho de cumplir con el repertorio funcional del género, sino porque los cuentos demuestran que Wilde reconocía dichas funciones, pero se alejaba de estas o las transformaba de manera intencional. Wilde, para la autora, “recogió a su antojo la parte de la tradición que se adaptaba a sus fines literarios, enriqueciéndola con su sello personal: su estilo, su sentido del humor, su visión de la vida, del hombre, de la naturaleza” (Sanz Casares 1996: 185).

De esta manera, Sanz Casares (1996) propone que los cuentos de Wilde desarrollan un tema significativo y excepcional (lo social, lo moral, lo estético y lo económico entrelazados entre sí) y lo hacen con intensidad y tensión, es decir, mediante una serie de contrastes que apuntan a un conflicto real que no llega necesariamente a resolverse. Por ejemplo, ocurre el motivo del héroe errante —“la Golondrina cumpliendo los encargos del Príncipe

Feliz (*sic*)” (Sanz Casares 1996: 182)— cuyo final no conlleva un sentimiento de victoria, debido a que el personaje (entre otros héroes wildeanos) muere o su sacrificio no es reconocido. De acuerdo con Sanz Casares, la cuentística de Wilde contribuye por sus características de prosa poética a la categoría del “cuento literario”, lo que es un argumento alternativo al elaborado por los críticos anglófonos como Zipes, quienes adscriben la obra de Wilde al cuento de hadas.

Sanz Casares recopila un repertorio de las características representativas de los cuentos de Wilde que contribuyen a la creación de “una estructura unitaria en íntima cohesión entre significantes y significados, entre expresión y temática, que es la base de todo cuento literario [...]” (Sanz Casares 1996: 190). Estas características se pueden resumir en los siguientes puntos:

1. Los personajes tienen varias dimensiones, no son solo héroes con una progresión lineal hasta la consecución de un objetivo. Pueden ser personajes narcisistas, agresores o víctimas mientras logran el autoconocimiento. Wilde propone héroes individuales ajenos al carácter de su época, que pueden introducir nueva energía espiritual en el mundo.
2. Los relatos suceden mediante interrupciones o digresiones opuestas a las narraciones lineales. Suceden momentos descriptivos de innumerables referencias a elementos perceptibles mediante los sentidos. El estilo de Wilde es culmen de la elaboración y del artificio.
3. Las acciones transcurren en un mundo que percibimos como el real y solo se convierte en imaginario a través del milagro cristiano que se presenta súbitamente para exponer el problema moral de una forma menos realista. En los cuentos de Wilde, “el milagro es improbable pero no imposible en el mundo cristiano, lo cual reduce la diferencia radical entre este mundo y el imaginario” (Sanz Casares 1996: 188).
4. Los cuentos de Wilde no concluyen de forma suave o progresiva; los héroes wildeanos ponen fin a sus hazañas con su propia muerte o con una tremenda desilusión. Al atender los temas cotidianos de la vida real, Wilde siempre presenta un escenario marcado por la división, fragmentación y lucha irreconciliable, en cuya manifestación la realidad y el romance, los valores cristianos y anticristianos, son

los antagonistas. No cae en el didactismo, sino que usa símbolos del cristianismo y la mirada moderna educada.

La estructura propuesta por Sanz Casares (1996) permite explorar las maneras en las que las adaptaciones filmicas de los cuentos de Wilde se transforman no solo en la dimensión mediática, sino también en cuanto a la estructura del relato, en particular, en relación con el género de la cuentística al género del drama del cine. En las siguientes secciones, se pondrán de relieve recursos semióticos propios de lo visual, como la corporalidad y el *performance*, pero también mediante la intertextualidad entre dos registros ficticios: la narrativa biográfica de Wilde y los insertos del cuento.

### 3. De “The Happy Prince” a *The Happy Prince*

Las adaptaciones filmicas sobre Wilde (su vida y su obra) demuestran un interés renovado desde la posguerra, luego de los intentos de censura en el umbral de los siglos XIX y XX. A las adaptaciones tempranas de *Lady’s Windermere’s Fan* en 1916 y 1925, siguieron a partir de 1945 películas de *The Picture of Dorian Gray* o *The Importance of Being Earnest* (1952) (Buckton 2013). Por otro lado, durante la primera mitad de la década de 1970, se adaptaron en formato animado los cuentos de *The Selfish Giant* (1972), *The Happy Prince* (1974), *The Remarkable Rocket* (1975) (Staples 2000).

Buckton (2013) distingue un periodo de adaptaciones recientes en más de cien años de Wilde en el cine. Dicho periodo inicia con la película *Wilde* de Brian Gilbert en 1997, que incorpora pasajes de “The Selfish Giant” (uno de los cinco cuentos reunidos en el volumen de 1888). Dichos insertos suceden mediante la voz superpuesta de Wilde en algunas escenas, o con las funciones de los personajes que aparecen en pantalla y narran el cuento a sus hijos. Staples (2000) describe la integración del cuento a la película de la siguiente manera:

The idea is that aspects of Wilde’s life are reflected in the story. When he has just admitted and released his homosexuality, and consequently is neglecting his family, he sees himself as selfish, like the giant; at the same time, like the children in the story, he faces prosecution if caught trespassing. Later, while his wife is reading a passage about the beauty of the giant’s garden, he is seen walking in just such a place with Lord Alfred Douglas. Back home, telling his children how the giant was ‘really very sorry for

what he had done', Wilde is wistful. Finally, in Reading Gaol, after he has been sentenced to two years' hard labour, Wilde once again sees himself as the giant, who 'grew very old and feeble' and 'could not play about any more' (Staples 2000: 552).

En la película de 1997, los paralelos se construyen entre Wilde y el gigante egoísta y ello se puede interpretar con un tono crítico, aunque encubierto, del malestar de la cultura victoriana frente a las acciones “egoístas” (homosexuales) de Wilde frente a su esposa e hijos.

La película *The Happy Prince* (estrenada en 2018; escrita, dirigida y protagonizada por Rupert Everett) es la representación fílmica más reciente de la vida de Oscar Wilde. Como el título deja entender, el filme recurre al reconocido cuento como motivo, pero además lo usa como elemento estructural de la narrativa. Esta adaptación de lo literario a lo fílmico puede entenderse inicialmente según los aspectos de resemiotización señalados por Iedema (2003). Una adaptación así deriva en una tensión productiva entre los significados que emergen de cada nueva organización de los recursos semióticos, pero también de las funciones y acciones que impactan en la narrativa (Barthes 1970). De esta forma, las interpretaciones o sentidos convencionales asociados al cuento de Wilde deben reevaluarse a partir de una propuesta autoral, los elementos fílmicos que transforman lo escrito y los subtextos que potencialmente salen a la luz en una nueva época, entre otros elementos.

La adaptación de textos clásicos de la literatura infantil a películas familiares puede interpretarse como una forma de transposición de un bien cultural de un campo restrictivo (relativo a autores y obras canónicos) hacia una cultura popular (McCallum 2018). No obstante, las adaptaciones de acuerdo con géneros enfocados en los consumidores (“película familiar”) apuntan sobre todo a modelos de negocio de grandes producciones cuyo *telos* es el éxito económico. Sin embargo, el proyecto de Rupert Everett puede interpretarse sobre todo como una apuesta personal que reviste la película de una mirada de autor,<sup>1</sup> y que además contribuye en la interacción entre recursos semióticos.

---

1. Everett ha señalado que lograr la financiación de la película costó diez años desde que terminó el guion y que culminar el proyecto se volvió un tema de “vida o muerte” para él (Everett & Blyth 2018). Entre otras dificultades y características del proyecto, señaló que la investigación profunda para el guion tuvo también el influjo de Merlin

Como sucede en *Wilde* de 1997, el cuento ocurre en *The Happy Prince* mediante citas textuales. No obstante, en la película de 2018, la voz narrativa es solo la del personaje de Oscar Wilde, y los insertos del texto se encuentran en momentos destacados de la película como se observa en la siguiente tabla.

TIEMPO	DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA	PASAJE DEL CUENTO
00:00:49	Pantalla en negro; transición al contorno de una ciudad. Voz de O. W., fuera de campo.	En inglés; inicia el cuento: “ <i>High above the city...</i> ”
00:01:17	1890, Londres; voz de O. W. fuera de campo. Aparecen sus hijos arropados para dormir. O. W., joven, aparece con traje de gala, sentado en un sillón al pie.	En inglés: Descripción de la estatua del príncipe y la razón de su admiración. Salto en el relato hasta la conversación del príncipe y la golondrina sobre el misterio del sufrimiento.
00:02:25	Montaje de varias imágenes: personas vestidas de gala cenan en una terraza, calles de París; niños sentados en la orilla de la calle mientras llueve.	En inglés: Pasaje de la golondrina que vuela por la ciudad y observa la desigualdad entre ricos y pobres.
00:02:40	1900, París; un hombre sentado solo en un café; levanta la mirada y se revela que es O. W. envejecido.	En inglés: Pasaje del escritor que tiene mucho frío para terminar su obra.
00:11:02	1990, París; en una habitación, donde O. W. y Jean acaban de tener intimidad, entra Leon y exige que continúe con el cuento.	En francés: La golondrina ve a los niños debajo del puente; vuelve a donde el príncipe; este le pide que le quite las láminas de oro para dárselas a los hombres.
1:11:50	1898, París; O.W. conoce a Jean y Leon. Les ofrece contarles una historia; le responden que no tienen tiempo porque deben trabajar.	

Holland, único nieto de Wilde; la decisión de dirigir él mismo la película se dio después de que ocho directores rechazaran el proyecto; y que la mayoría de los actores reconocidos son amigos de Everett y accedieron a trabajar en el proyecto por ese vínculo (Everett & Blyth 2018).

1:22:25	1900, París; O. W. está en cama en el Hôtel d'Alsace, débil luego de la cirugía del oído. Jean y Leon van a visitarlo. Leon le exige el dinero que les debe, así como el final del cuento.	En francés: La golondrina le dice al príncipe que se irá; él le pide que le lleve las esmeraldas que tenía por ojos al hermano que ha perdido los fósforos. La golondrina decide quedarse a cuidar al príncipe ciego.
01:24:00	1989; O. W., más joven, lee el cuento a sus hijos antes de que estos duerman.	En inglés: La golondrina toma fuerza para subir al hombro del príncipe; tiene mucho frío; es invierno.
01:25:00	1990, París; O. W. continúa con la historia para Leon.	En francés: La golondrina revela que va a morir; besa al príncipe en los labios; cae muerta.
01:31:25	1990, escena de delirio; montaje de O. W. recostado; el encuadre gira. Aparecen en la habitación la reina Victoria, el príncipe de Gales y otras princesas. La reina le pide que continúe con el cuento.	En inglés: Retiran la estatua deslucida; la llevan a fundir. El corazón de plomo no llega a fundirse y lo arrojan a la basura.
01:32:00	1900, París; escena del funeral de O. W., su voz narra el cuento.	En inglés: El corazón de plomo cae junto al cuerpo de la golondrina.
01:34:19	1900; imagen de Robert Ross viajando en barco; voz de O. W. de fondo.	En inglés: Dios pide a sus ángeles que busquen y le lleven dos objetos de la tierra.
01:35:00	1989; hijos de O. W. duermen y este apaga la luz, su voz termina la historia.	En inglés: Dios saluda la elección de su ángel por haberle llevado el corazón del príncipe y el cuerpo de la golondrina.

Tabla 1. Ocurrencia del cuento en la película *The Happy Prince*

La película de Everett representa los tres años finales en la vida de Wilde, luego de que este fuese liberado de la prisión de Reading. La representación de esta etapa facilita crear un motivo en el argumento de la película que entrelaza la narrativa biográfica de Wilde y los insertos del cuento. Dicha interacción entre hechos biográficos narrados con pasajes del cuento sirve para construir nuevas dimensiones de los personajes de ambos textos y en una retroalimentación que sucede en ambas direcciones: del cuento a la

película y viceversa. Un primer caso de retroalimentación es que la imagen de Wilde en pantalla propone el rostro y la figura de la voz narrativa del cuento de hadas. La historia narrada de la supervivencia de Wilde en años de pobreza y enfermedad son las imágenes y temas privilegiados en la película. De esta manera, el personaje del escritor empobrecido en el cuento marca un momento específico en el que se pueden anclar los hechos del filme. Si bien Sanz Casares (1996) señalaba que los personajes de Wilde no se allanaban a la oposición bueno/malo, en la película de 2018, el personaje de Wilde funciona como un paralelo de dos personajes del cuento y así se construyen nuevos niveles de caracterización y profundidad en los motivos del cuento.

Por otro lado, el aparente suceso fragmentario del cuento a lo largo de la película, en verdad, constituye las marcas de cohesión entre los distintos momentos temporales de la vida de Wilde. Las imágenes y temas sobre la pérdida de la vitalidad del escritor mediante la desposesión de capital simbólico ocurren en paralelo con la imagen del príncipe feliz que funciona como un proceso de decadencia. A esto se suman los días finales que marcan la aproximación de Wilde al credo católico y las referencias a Dios y sus ángeles que recuperan los restos del príncipe y la golondrina. En otras palabras, el paralelo entre Wilde y el príncipe feliz contribuye a la coherencia de la película, que inicia y concluye con los pasajes inicial y final del cuento.

Sucede además una contribución del propio Everett, en su estatus como estrella de cine y teatro, en esta manera de integración de los personajes de ambos textos. En el marco de la propuesta de Dyer (1998) del actor como signo, la película resulta en un trabajo de representación reflexivo sobre la obra de Wilde en el cine. El hecho evocativo lo encarna el propio Everett quien ya había representado en el cine, en dos oportunidades anteriores, personajes wildeanos: lord Arthur Goring en *An Ideal Husband* (Parker 1999) y Algernon Moncrieff en *The Importance of Being Earnest* (Parker 2002). Ambos personajes ocupan la posición del sujeto elocuente de la narrativa y el teatro de Wilde, aquel personaje dueño de los aforismos del autor irlandés. Everett como actor y significante en la narrativa sirve como un instrumento en la transformación genérica del cuento “The Happy Prince” en un filme de

drama.<sup>2</sup> Asimismo, el actor moviliza, mediante el recurso semiótico de la corporalidad, una amalgama de personajes wildeanos sostenidos en la intertextualidad de la encarnación de Everett.

A partir de estas interacciones entre cuento y película en torno a Wilde, en la siguiente sección se expondrá una dimensión adicional relativa a la audiencia del texto inicial y los destinatarios imaginados en la película.

#### 4. Sobre las infancias *queer*

Observando las cartas que Wilde envió a distintas personas en junio de 1888, anexas al regalo de su libro, se lee que el autor planteaba: “It is only a collection of short stories, and is really meant for children” (Wilde 2000: 350). No obstante, también se refiere a sus cuentos como “studies in prose” en dos ocasiones (Wilde 2000: 352) y, de esta forma, propone que los cuentos estaban “meant partly for children, and partly for those who have kept the childlike faculties of wonder and joy, and who find in simplicity a subtle strangeness” (Wilde 2000: 352). Tres años después, en 1891, Wilde escribiría al editor de la *Pall Mall Gazette* de Londres, una respuesta a la reseña de su libro *A House of Pomegranates*, con el fin de rectificar el argumento de que sus cuentos no estaban dirigidos a los niños ingleses debido al léxico complejo que componía la obra: “Now in building this *House of Pomegranates* I had about as much intention of pleasing the British child as I had of pleasing the British public” (Wilde 2000: 503). El destinatario dual al que Wilde se refiere no es una característica exclusiva de sus cuentos, puesto que sucedía algo similar con el trabajo de Andersen (van Coillie 2008). Esta dimensión doble, sin embargo, es un punto de partida para comprender cómo la adaptación de “The Happy Prince” en la película de Everett explota la función del destinatario y así señala a un modelo de niño/niña/infancias imprevistas.

---

2. No es solo Everett quien contribuye a ver la película como un producto meta-Wildeano. Aparecen también diversos actores que han representado personajes de Wilde en el cine y el teatro; solo para mencionar un par: Colin Firth, que aparece como Reggie Turner en 2018 fue antes el protagonista *The Importance of Being Earnest* (2002) y Tom Wilkinson que hace del padre Cuthbert Dunne, que dio la extramaunción a Wilde, fue el Marqués de Queensberry en la película de 1997, *Wilde*.

Como se lee en la tabla 1, en *The Happy Prince*, los destinatarios del relato son múltiples. Estos destinatarios van diversificándose con la progresión de la película. Inicialmente quienes escuchan el cuento son Cyril y Vyvian, hijos de Wilde, arropados en la cama y listos para dormir. Pero luego la voz de Wilde se superpone en un montaje de escenas que termina con el personaje de Oscar con el vector de la mirada saliendo fuera de campo hacia el espectador, a quien le dice que todo es un sueño (“It’s all a dream”). Más adelante, son los huérfanos Jean y Leon quienes escuchan la historia. Leon incluso exige a Wilde, en su lecho de muerte y con una leve patada, que termine de contarle la historia. En el delirio de Wilde, antes de morir, es la reina Victoria quien le pide que continúe con el relato. En el montaje final, luego de su muerte, es la voz de Wilde la que acompaña las escenas y el destinatario es nuevamente el espectador. La escena de cierre muestra una última vez a los hijos de Wilde que escuchan el cuento hasta quedar dormidos.

La posición de los hijos de Wilde en un espacio doméstico, cálido y seguro pone de relieve, por oposición al relato, las figuras del joven Jean y su hermano menor Leon. En efecto, Cyril y Vyvian son evacuados del relato hasta el cierre de la película para que los otros dos menores actúen en una función similar de hijos, pero a la vez problemática. Como proponen Bruhm & Hurley (2004: xvi):

To make the child innocent is to suppress the disruptive alternative to innocence—which, in fine binary logic, makes the ‘other’ essential to our understanding of innocence itself.

En el caso de la película *The Happy Prince*, se suprime a los hijos sanguíneos de Wilde, los inocentes, para proponer un parentesco *queer* con los dos huérfanos, sobre todo un vínculo de cuidado, pero también una relación erotizada con Jean, el mayor. Ambos hermanos rechazan, inicialmente, escuchar el cuento al no tener tiempo porque debían trabajar. A pesar de ello, ambos luego resultan evangelizados por su cuentística y Leon deviene así el miembro de la audiencia más atento.

Jean y Leon son una representación de las infancias *queer*. Una representación de infancias interrumpidas, de la interrupción de su tiempo mediante el hambre, la miseria y el abandono (Skliar 2012). Ambos personajes son

una muestra del tipo de niños de la calle, en las ciudades impactadas por la industrialización y las migraciones del campo a partir de las que los saberes sobre el sexo comenzaron a explotarse mediante la experiencia lejos de las familias nucleares (D'Emilio 1992). Son la figura doble: el niño mendigo o de las clases peligrosas (“dangerous classes”) y, a la vez, el eje de una fascinación erotizable en los escritos de Horatio Alger (Moon 2004). Por su posición social y sus funciones en el relato, ambos hermanos se vuelven parte del cuento narrado por Wilde.

“In the square below”, said the Happy Prince, “there stands a little match-girl. She has let her matches fall in the gutter, and they are all spoiled. Her father will beat her if she does not bring home some money, and she is crying [...]” (Wilde 1889: 17).

Wilde, en la película, se refiere a este pasaje en su lecho de muerte y reemplaza a la niña con Leon y al padre abusivo por Jean. No obstante, el relato de Wilde se transforma más en un gesto irónico para el pequeño Leon, dado que ambos saben que es él quien cuida a su hermano mayor. Leon es, en cierta medida, el niño emprendedor que supervisa el trabajo de Jean quien vende flores. En efecto, Wilde paga a Leon para que este le deje momentos a solas con su hermano (llamados con el eufemismo “momentos púrpuras”). Leon cobra el dinero y cuida que Wilde no sobrepase el tiempo acordado junto a su hermano. Además del pago en metálico, Leon posiciona a Wilde como el obrero que también debe pagar con su trabajo de cuentista.

De esta manera *The Happy Prince* transforma el texto de partida no solo mediante el medio y el género, sino también al expandir el tema de las infancias representadas y las audiencias. Leon y Jean funcionan como formas de infancia *queer* que, en la terminología de Stockton (2004; 2009), son aproximaciones a las criaturas del discurso psicoanalítico freudiano:

But there is a type of dangerous child who, “if all goes well,” will be straight, not gay, in a future incarnation, though this child can never be a straight as a child. The child who answers this riddle, of course is the child queered by Freud [...]: the not yet straight child who is, nonetheless, a sexual child with aggressive wishes (Stockton 2004: 193).

Si bien los personajes y el contexto del filme son representaciones de una época en la que las categorías “homosexualidad” y “homosexual” estaban en proceso de formación conceptual y exploración por un conglomerado de saberes en torno a la sexología (Foucault 1991), la representación de los más jóvenes en el filme deconstruye la noción del niño, su bien superior y un pasado asexual, sin ningún acceso al erotismo. Leon es un niño que sabe lo que sucede en la habitación que comparten momentáneamente Wilde y Jean; conoce la necesidad económica que su hermano y él tienen para supervivir, y también que el cuerpo puede transformarse en capital erótico. Todos estos saberes del niño solapan con su emoción por escuchar un cuento de hadas, lo que sugiere la imagen de una criatura con algo de normalidad. En el caso de Jean, también se encuentra como un alivio el argumento de la necesidad de supervivencia y la falta de figuras de autoridad que expliquen el vínculo homoerótico que establece con Wilde; a ello se superponen los vínculos de cuidado entre su hermano, Oscar y él, como una forma de amor familiar monoparental. La película así representa un momento *queer* en la vida de Jean y Leon, pero deja abierta la idea de una futuridad normal tras la muerte de Wilde.

### 5. Sobre el síntoma de la traducción fosilizada

Debido a que en sus últimos años Wilde vivió sobre todo en París, *The Happy Prince* integra el francés como lengua 3 (L3) a lo largo de la película.<sup>3</sup> En las ediciones de la película consultadas para esta investigación, se han identificado los siguientes tratamientos de la L2 mediante las modalidades de traducción audiovisual:

---

3. En la literatura sobre películas multilingües traducidas (de Higes-Andino *et al.* 2013; Zabalbeascoa & Corrius 2014; Zabalbeascoa 2019), la L1 hace referencia a la lengua principal del texto fuente; la L2, a la lengua del texto meta; la L3 las otras lenguas representadas en el filme. En la película *The Happy Prince* también se usa el italiano en algunas escenas, pero no se enumerará por no ser una unidad de análisis.

EDICIÓN	LENGUA	SUBTÍTULOS	DOBLAJE
Google Play Movies	Inglés	Subtítulos cerrados en español.	No tiene.
	Francés	Subtítulos cerrados en español sin ninguna marca del cambio de lengua.	
Apple TV	Inglés	Subtítulos cerrados en español.	En español.
	Francés	Subtítulos cerrados en español sin ninguna marca del cambio de lengua.	No se dobla.
Blu-ray (Estados Unidos)	Inglés	Subtítulos cerrados en español.	No tiene.
	Francés	Subtítulos abiertos en inglés; se superponen los subtítulos en español.	

Tabla 2. Modalidades de traducción audiovisual en las ediciones de *The Happy Prince*

Como se aprecia en la tabla 2, en las ediciones de la película consultadas, solo la disponible en Apple TV cuenta con la versión doblada en español (América Latina). Sin embargo, el doblaje sucede solo en el caso de los diálogos y líneas en inglés (L1). Las interacciones y líneas en francés (L3) no se doblan, tampoco se repiten nuevamente en francés por los actores de voz del doblaje, sino que se mantiene la pista de audio de la película inicial. Los segmentos en francés aparecen con subtítulos en español (L2) sin ninguna marca entre corchetes, como podría suceder en algunos casos de subtitulación de películas multilingües (de Higes-Andino *et al.* 2013).

Todas las ediciones cuentan con subtítulos en español. Los subtítulos de Google Play Movies y Apple TV presentan la misma traducción (es la misma versión traducida en español), aunque su integración en la imagen es distinta. En el caso de Apple TV, los subtítulos aparecen en una caja con un tono pálido difuminado que distingue el texto de la imagen (imagen 1). En Google Play Movies, los subtítulos aparecen fuera del encuadre, en la franja negra inferior (imagen 2).



Imagen 1. Captura de versión subtitulada de Apple TV (01:24:21)



Imagen 2. Captura de versión subtitulada de Google Play Movies (01:24:22)

En la edición de Blu-ray, la película tiene subtítulos en inglés abiertos o incrustados en la imagen (*open subtitles, hard subtitles/titles*) para todos los diálogos que suceden en francés. Cuando se activan los subtítulos en español, estos se solapan con los subtítulos en inglés (imagen 3). Según la clasificación de Díaz Cintas y Remael (2021), este tipo de subtítulos abiertos en inglés pueden comprenderse como subtítulos necesarios para la narrativa (*forced narrative subtitles*): “those present in the original audiovisual production

to provide information to make it comprehensible for the source audience” (Díaz Cintas & Remael 2021: 26).



Imagen 3. Captura de versión subtitulada del Blu-ray (01:24:22)

La versión doblada de la película en español puede constituir un caso de referencia intertextual en la traducción audiovisual (Chaume 2012: 147-148). En efecto, además del claro vínculo con el cuento en inglés de Wilde, la relación de intertextualidad se complejiza debido a que el texto traducido parece referir a una versión traducida preexistente. Un índice que sirve para rastrear este hecho es el primer pasaje del cuento que sucede casi palabra por palabra en inglés (“High above the city...”). En el doblaje, el primer segmento del cuento se ha traducido de la siguiente manera:

En la parte más alta de la ciudad, sobre una columna, se alzaba la estatua del príncipe feliz. Estaba revestida de madreselva de oro fino. Tenía dos centellantes zafiros como ojos y un gran rubí rojo ardía en el puño de su espada. Por todo lo cual, era muy admirada (00:00:50).

Tomando como referencia algunos aspectos microtextuales, como la selección léxica (“madreselva de oro fino”) o aspectos morfosintácticos (“se alzaba la estatua...”), probablemente sea la versión de Julio Gómez de la Serna (Wilde 1964) la usada como pre-texto o referencia de la traducción para el doblaje. Se notan algunos cambios en favor de un léxico más estándar, como el verbo “arder” en vez “refulgir” o “centellantes” por “rutilantes”, pero la traducción de Gómez de la Serna presenta muchos rasgos similares con el

texto narrado en el doblaje español.<sup>4</sup> Después de todo, la versión traducida por Ricardo Baeza y la propia de Julio Gómez de la Serna (distinta a las que hizo con E. P. Garduño) son reconocidas por su calidad y número de ediciones desde el periodo que Constán (2009) categoriza como la segunda ola de traducciones de Wilde en España (desde 1909 hasta la década de 1920). La versión de las plataformas de *streaming* no guarda similitud con la del Blu-ray; la segmentación de los subtítulos, como se observa en la tabla 3, difiere en ambos casos. La selección léxica, así como las estructuras de algunas líneas también son distintas. Sin mayores rasgos identificables de la versión, no se puede señalar, de momento, una versión que haya servido de base para estos subtítulos, por lo que puede tratarse de traducciones *ad hoc* para la distribución de la película.

Google Play Movies/Apple TV	Blu-ray
1. En lo alto, sobre la ciudad, 2. en una alta columna, 3. se alzaba la estatua del Príncipe Feliz ( <i>sic</i> ). 4. Estaba cubierto por completo de finas láminas de oro. 5. Sus ojos eran dos brillantes zafiros, 6. y un gran rubí rojo brillaba en la empuñadura de su espada. 7. Era admirado, sin duda.	1. En lo alto de la ciudad 2. sobre un alto pedestal, se erguía la estatua del Príncipe Feliz ( <i>sic</i> ). 3. Toda ella estaba recubierta con finas hojas de buen oro. 4. Por ojos, tenía dos zafiros brillantes, y un gran rubí rojo resplandecía 5. sobre la empuñadura de su espada. 6. Despertaba gran admiración.

Tabla 3. Transcripción de subtítulos en español de *The Happy Prince* (00:00:50- 00:01:11)

Las versiones traducidas en español, tanto del doblaje como de los subtítulos, mantienen el cambio en la personificación de *Swallow* por cuestiones de la marca de género gramatical derivada de la palabra “golondrina”. Como se ve en la imagen 4, los subtítulos activados en español (L2) aparecen sobre los subtítulos abiertos en inglés (L1), porque Wilde narra en francés (L3),

4. El contraste con otras versiones traducidas se llevó a cabo tomando como referencia un corpus de 35 versiones traducidas del cuento (publicadas entre 1920 y 2015). Dicho corpus es el objeto de estudio de otro proyecto del autor del presente artículo, que también incluye la adaptación del cuento en libros ilustrados y películas animadas.

en esta escena, el momento previo a la muerte del pajarito. Si bien la palabra usada en francés para *Swallow* es *hirondelle*, Wilde se refiere a este personaje con marcadores gramaticales masculinos, principalmente los pronombres *il* (sujeto) y *lui* (enfático). En el encuadre 4.1 se ve que la versión subtitulada en inglés (L1) claramente usa el pronombre *he* en relación con *Swallow* para describir el momento del beso en los labios del príncipe feliz.

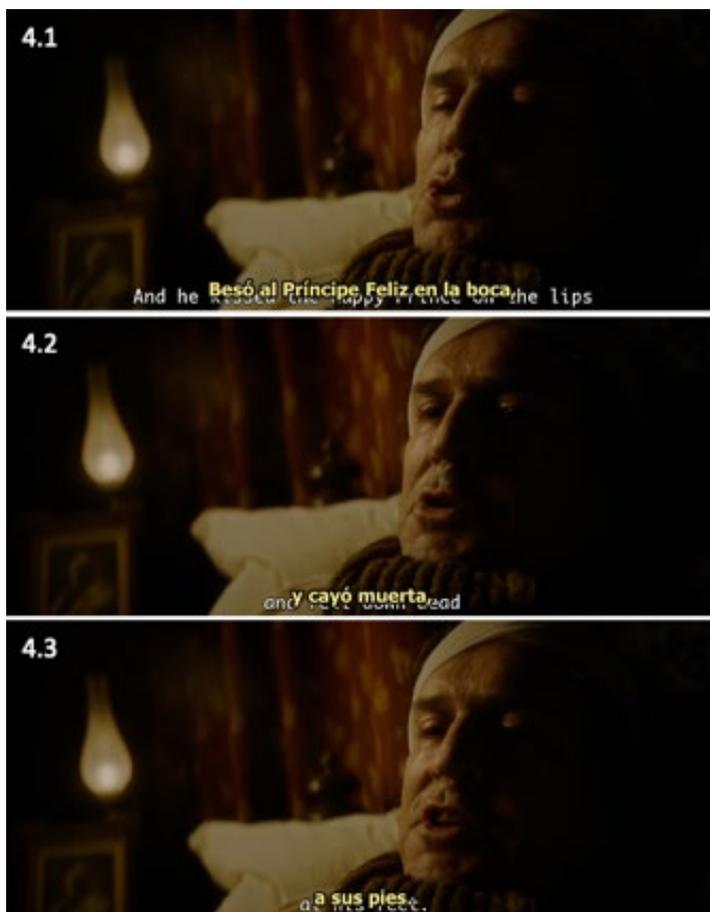


Imagen 4. Secuencia de subtítulos del Blu-ray (01:25:11-01:25:18)

La concurrencia de tres sistemas semióticos (dos escritos y uno hablado) puede describirse como un caso de “densidad modal” (Norris 2017) en el que los códigos lingüísticos concurrentes revelan las posibilidades de enfocar la representación del mismo personaje en las traducciones de otras lenguas. Tomando como referencia la noción de cohesión semiótica de Chaume (2004), la oposición entre la personificación de la golondrina en español frente al pronombre *he* escrito en inglés apunta a una circunstancia irónica que no deja de ser cuestionadora. La opción de la “golondrina” como única opción viable y recurrente en las versiones traducidas del cuento de Wilde permiten comprender la potencia de la performatividad de la traducción (Bermann 2014) y la efectividad de la traducción como *techné* (Baer 2021), más aun cuando ambas dimensiones generan micropolíticas del traducir y de representar vinculadas con un modelo específico del sistema sexo-género.

La performatividad en las distintas versiones del cuento “El príncipe feliz” sucede porque se ha reificado una forma específica de traducir a Wilde, mediante una sola lectura y el intento de proponer la univocidad del texto. Solo en algunas versiones de excepción el cambio en la personificación del pajarito se señala en tímidas notas al pie de la página. No obstante, la decisión traductora se ha solidificado en una clausura del significado del texto en español. El cuento ahora canónico y, por lo general, recopilado en antologías de cuentos infantiles o de la narrativa corta de Wilde retoma versiones de Gómez de la Serna o Baeza como referentes. Como propone Baer (2021: 84), en cuanto al estatus y estabilidad de los que son textos antologizados:

The power of the anthology to confer ontological status has made it an important tool for oppressed minorities and, perhaps, especially important in the gay liberation movement, as sexual identity is typically construed as less visible than ethnic or racial identities.

En su estatus de texto constantemente editado, las nuevas traducciones del cuento pueden incorporar cambios leves en la especie y no el género del ave, probablemente, esta podría ser un venguejo. La edición de Blu-ray de *The Happy Prince* analizada en esta sección muestra formas en que los significados vuelven a entrar en juego, más aún cuando, en el contacto entre lenguas (en este caso la superposición de los subtítulos), se abren nuevos resquicios para lecturas diversas de los textos.

## 6. Una vez más y finalmente “The Happy Prince”

Como se mencionó en una sección previa, han pasado más de cien años de Wilde en el cine. Las películas de la etapa más cercana (que inicia en 1997) pueden conllevar una paradoja entre el interés renovado en la vida y obra del autor irlandés y las concesiones en relación con temas que resultan incómodos para muchas audiencias: “[T]his embracing of Wilde by mainstream cinema has come at the cost of sacrificing the more cryptic, transgressive aspects of his depiction of sexual identity” (Buckton 2013: 349). Sin embargo, el filme más reciente de *The Happy Prince* de Rupert Everett propone una mirada de autor y que se diferencia de otras películas, en particular, debido a la transformación de un cuento de wildeano mediante recursos semióticos audiovisuales y filmicos que dotan al texto inicial de nuevas dimensiones.

A lo largo del análisis, se han señalado tres aspectos principales de la adaptación del cuento a una producción de cine. El primero de estos tiene que ver con la retroalimentación entre los dos registros de ficción: uno basado en la vida de Oscar Wilde y otro en el cuento “The Happy Prince”. La influencia o contribución de nuevas dimensiones sucede en ambos sentidos: la película adquiere una estructura cohesionada o macroestructura mediante los pasajes del cuento, mientras el personaje de Wilde profundiza distintos personajes que se representan de manera paralela a los pasajes biográficos del autor. En esta interacción semiótica, la función de Rupert Everett como artista y signo proveen a la película y los textos wildeanos de una clave intertextual basada en la corporalidad del actor. En segundo lugar, la película explota la noción de destinatario dual y presenta, más bien, múltiples destinatarios del cuento de hadas. Mediante la presentación de los hermanos huérfanos, la película integra a las infancias *queer* como parte de la historia de Wilde y como posibles receptores del cuento. De esta manera, los hechos de censura relacionados con nociones de infancias inocentes se cuestionan por la representación de niños erotizados o *queer*. El tercer eje del análisis se centró en cómo la concurrencia de tres versiones del cuento en tres sistemas lingüísticos distintos reabre la controversia sobre el cambio de género de la golondrina. A este respecto, se sugiere la noción de que las distintas versiones de “El príncipe feliz” funcionan performativamente para crear una versión

fosilizada y unívoca. Con este fin se ha propuesto generar nuevas versiones aprovechando el potencial micropolítico del traducir.

Finalmente, en la línea del análisis de Linda Wong (2011) sobre las nuevas lecturas de *The Happy Prince* en China, el presente estudio se realizó sobre la base del supuesto de que la cuentística de Wilde se mantiene vigente en el siglo XXI. Pruebas de dicha relevancia son las continuas ediciones de su obra, así como los distintos productos mediatizados de las industrias culturales entre otros de agentes independientes y académicos (como puestas en escena, exposiciones, investigaciones). Explorar el cuento en sus nuevas ediciones, soportes tecnológicos y adaptaciones, permite explorar no solo la felicidad, sino también la vida y la humanidad (Wong 2011: 122).

### Referencias bibliográficas

- AMÍCOLA, José. (2006) “Hell has no limits. De José Donoso a Manuel Puig.” En: Ingenschay, Dieter (ed.) 2006. *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Madrid & Frankfurt am Main: Iberoamericana & Vervuert, pp. 21-35.
- BAER, Brian James. (2021) *Queer Theory and Translation Studies*. London & New York: Routledge. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.4324/9781315514734>>
- BARTHES, Roland. (1970) “Introducción al análisis estructural de los relatos”. En: *Análisis estructural del relato*. Madrid: Tiempo Contemporáneo, pp. 9-43.
- BERMANN, Sandra. (2014) “Performing Translation.” En: Bermann, Sandra & Catherine Porter (eds.) 2014. *A companion to translation studies*. Oxford & Malden: Wiley-Blackwell, pp. 285-297.
- BRUHM, Steven & Natasha HURLEY. (2004) “Curiouser: on the queerness of children.” En: Bruhm, Steven & Natasha Hurley (eds.) 2004. *Curiouser: on the queerness of children*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. ix-xxxviii.
- BUCKTON, Oliver S. (2013) “Wild life: Oscar on film.” En: Powell, Kerry & Peter Raby (eds.) 2013. *Oscar Wilde in context*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 347-355.
- CHAUME, Frederic. (2004) *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- CHAUME, Frederic. (2012) *Audiovisual Translation: Dubbing*. Amsterdam & Philadelphia: St Jerome Publishing.

- COHEN-GROSS, Dalia. (2013) "Oscar Wilde's *The Happy Prince*: the case of Hebrew translations." *SKASE Journal of Translation and Interpretation* 6:1, pp. 2-17.
- COLES, Rowena. (2012) "Is It a He or a She? Gender differences in Italian translations of Oscar Wilde's stories for children." *Gender Studies* 11:1, pp. 218-232. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.2478/v10320-012-0041-6>>
- CONSTÁN, Sergio. (2009) *Wilde en España. La presencia de Óscar Wilde en la literatura española (1882-1936)*. León: Akron.
- D'EMILIO, John. (1992) *Making trouble. Essays on gay history, politics, and the university*. London & New York: Routledge.
- DE HIGES-ANDINO, Irene *et al.* (2013) "Subtitling language diversity in Spanish immigration films." *Meta* 58:1, pp. 134-145. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.7202/1023813ar>>
- DÍAZ CINTAS, Jorge & Aline REMAEL. (2021) *Subtitling. Concepts and practices*. London & New York: Routledge.
- DUFFY, John-Charles. (2001) "Gay-related themes in the fairy tales of Oscar Wilde." *Victorian Literature and Culture* 29:2, pp. 327-349. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.1017/S1060150301002054>>
- DYER, Richard. (1998) *Stars*. London: British Film Institute Publishing.
- EVANGELISTA, Stefano (ed.). (2010) *The reception of Oscar Wilde in Europe*. London & New York: Continuum.
- EVERETT, Rupert. (2018) *The Happy Prince*. Reino Unido, Bélgica, Italia & Alemania: Lionsgate UK, Concorde Film, Beta Cinema & Sony Pictures Classic.
- EVERETT, Rupert & Michael Blyth. (2018) "Rupert Everett on channeling Oscar Wilde for *The Happy Prince*." BFI Flare. 2018. Documento audiovisual: <[https://youtu.be/zLB\\_S3vxK5c](https://youtu.be/zLB_S3vxK5c)>
- FOUCAULT, Michel. (1991) *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México D. F., Buenos Aires & Madrid: Siglo XXI.
- HĂISAN, Daniela. (2020) "Subjectivity in (re)translation: the case of Oscar Wilde's tales in Romanian." *Lublin Studies in Modern Languages and Literature* 44:1, pp. 39-50. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.17951/lsmll.2020.44.1.39-50>>
- IEDEMA, Rick. (2003) "Multimodality, Resemiotization: Extending the Analysis of Discourse as Multi-Semiotic Practice." *Visual Communication* 2:1, pp. 29-57. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.1177/1470357203002001751>>

- IRWIN, Robert Mc Kee. (2019) "Oscar Wilde in Mexico: keeping the scandal alive." *Journal of Latin American Cultural Studies* 28:3, pp. 329-339. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.1080/13569325.2019.1655395>>
- KAINDL, Klaus. (2020) "A theoretical framework for a multimodal conception of translation." En: Borja, Mónica et al. (eds.) 2020. *Translation and multimodality. Beyond words*. London & New York: Routledge, pp. 49-70.
- KAYE, Richard A. (2004) "Gay studies/queer theory and Oscar Wilde." En: Roden, Frederick S. (ed.) 2004. *Palgrave advances in Oscar Wilde studies*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 189-223.
- LIANG, Yuanyuan. (2020) "Dance of estrangement: divisions in Oscar Wilde's fairy tales." *Children's Literature in Education* 51, 544-555. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.1007/s10583-019-09397-2>>
- LOZANO SAÑUDO, Belén. (2011) "Borges y la traducción. Análisis de su primera incursión práctica: *El Príncipe Feliz* de Oscar Wilde." *Mutatis Mutandis* 4;1, pp. 38-47.
- MARTÍNEZ, María Elena. (2014) "Archives, bodies, and imagination. The case of Juana Aguilar and queer approaches to history, sexuality, and politics." *Radical History Review*, 120, pp. 159-182. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.1215/01636545-2703787>>
- MCCALLUM, Robyn. (2018) *Screen adaptations and the politics of childhood. Transforming children's literature into film*. London: Palgrave Macmillan.
- MOON, Michael. (2004) "'The gentle boy from the dangerous classes': pederasty, domesticity, and capitalism in Horatio Alger." En: Bruhm, Steven & Natasha Hurley (eds.) 2004. *Curiouser: on the queerness of children*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 31-56.
- NORRIS, Sigrid. (2017) "Modal density and modal configuration. Multimodal actions." En: Jewitt, Carey (ed.) 2017. *The Routledge handbook of multimodal analysis*. London & New York: Routledge, pp. 86-99.
- PARKER, Oliver. (1999) *An ideal husband*. Reino Unido: Miramax Films & Icon Productions.
- PARKER, Oliver. (2002) *The Importance of Being Earnest*. Reino Unido & Estados Unidos: Miramax Films.
- PROPP, Vladimir. (1987) *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- RODRÍGUEZ NAVAS, Ana. (2019) "'Free From the Fatal Contagion of Prudery': Reading Wilde in Puerto Rico." *Journal of Latin American Cultural Studies*

- 28:3, pp. 395-426. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.1080/13569325.2019.1705773>>
- ROJAS-LIZANA, Isolda & Emily Hannah. (2013) “Manipulación del género gramatical y sexual en la traducción española de un cuento de Oscar Wilde.” *Babel* 59:3, pp. 310-331. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.1075/babel.59.3.04roj>>
- ROJAS-LIZANA, Sol; Laura Tolton & Emily Hannah. (2018) “‘Kiss me on the lips, for I love you’. Over a century of heterosexism in the Spanish translation of Oscar Wilde.” *International Journal of Comparative Literature & Translation Studies* 6:2, pp. 9-18.
- ROJAVIN, Marina. (2014) “If the swallow made the prince happy: Translating Wilde into Russian.” *SEEJ* 58:1, pp. 76-92.
- SANZ CASARES, María Concepción. (1996) *El Universo de los cuentos de Oscar Wilde*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- SKLIAR, Carlos. (2012) “La infancia, la niñez, las interrupciones.” En: Walzer, Alejandra (ed.) 2012. *Qué es un niño hoy. Reflexiones sobre el cambio*. Salamanca: Comunicación Social, pp. 31-42.
- STAPLES, Terry. (2000) “Wilde’s fairy tales, film adaptations.” En: Zipes, Jack (ed.) 2000. *The Oxford companion to fairy tales*. New York: Oxford University Press, pp. 511-552.
- STOCKTON, Kathryn Bond. (2004) “Growing sideways, or versions of the queer child: the ghost, the homosexual, the freudian, the innocent, and the interval of animal.” En: Bruhm, Steven & Natasha Hurley (eds.) 2004. *Curiouser: on the queerness of children*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 277-315.
- STOCKTON, Kathryn Bond. (2009) *The queer child. Or growing sideways in the twentieth century*. Durham & London: Duke University Press.
- VAN COILLIE, Jan. (2008) “The translator’s new clothes translating the dual Audience in Andersen’s *The emperor’s new clothes*.” *Meta* 53:3, pp. 549-568. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.7202/019239ar>>
- WILDE, Oscar. (1889) *The Happy Prince and other tales*. London: David Nutt.
- WILDE, Oscar. (1964) “El Príncipe Feliz.” En: Gómez de la Serna, Julio (ed.) 1964. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, vol. 1, pp 319-325.
- WILDE, Oscar. (2000) *The complete letters of Oscar Wilde*. London: Fourth Estate.

- WONG, Linda. (2011) “Contemporary Chinese re-readings of Oscar Wilde’s *The Happy Prince*.” *The Wildean* 38, pp. 111-124.
- WOODS, Gregory. (2001) *Historia de la literatura gay. La tradición masculina*. Madrid: Akal Ediciones.
- YIN, Robert. (2003) *Case study research: design and methods*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (2019) “‘That’s just what we need, a fourth language’: Multilingual humour in film and television translation.” En: Junkerjürgen, Ralf & Gala Rebane (eds.) 2019. *Multilingualism in film*. Berlin et al.: Peter Lang, pp. 15-34.
- ZABALBEASCOA, Patrick & Montse Corrius. (2014) “How Spanish in an American film is rendered in translation: dubbing *Butch Cassidy and the Sundance Kid* in Spain.” *Perspectives* 22:2, pp. 255-270. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.1080/0907676X.2012.695380>>
- ZDRAZHKO, Alina. (2012) “Strategies and approaches to translation of Oscar Wilde’s tale *Happy Prince*.” En: Proskurin, Sergei (ed.) 2012. *Yazyk I Kul’tura*. Novosibirsk: Novosibirskiy Gosudarstvennyy Tekhnicheskii Universitet, pp. 118-122.
- ZIPES, Jack. (2000) “Towards a definition of the literary fairy tale.” En: Zipes, Jack (ed.) 2000. *The Oxford companion to fairy tales*. New York: Oxford University Press, pp. xv-xxxii.
- ZIPES, Jack. (2007) *Fairy tales and the art of subversion*. London & New York: Routledge.

## NOTA BIOGRÁFICA / BIONOTE

IVÁN VILLANUEVA JORDÁN es profesor investigador a tiempo completo de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Ha realizado investigaciones sobre discursos y performances de drag queens en Lima (Perú). Su investigación doctoral abordó la traducción y construcción multimodal de masculinidades gay en la teleficción contemporánea. Sus líneas de investigación actuales son la traducción audiovisual, los estudios LGBTQ+ y la enseñanza de la investigación en traducción.

IVÁN VILLANUEVA JORDÁN is a research professor at Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (Lima, Peru). He has conducted research on discourses and performances of drag queens in Lima. His doctoral research addressed the translation and multimodal construction of gay masculinities in contemporary telefiction. His current research interests are audiovisual translation, LGBTQ+ studies, and translation research pedagogy.