

OSCAR WILDE

CUENTOS COMPLETOS Y NOVELAS

EDICIÓN Y TRADUCCIÓN
MARÍA CÓNDOR

PRÓLOGO
LUIS ANTONIO DE VILLENA



PUNTO DE VISTA EDITORES

Colección CLÁSICOS, 13

Títulos originales: *The Happy Prince and Other Tales*, *A House of Pomegranates*, *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*, *The Picture of Dorian Gray*, *The Portrait of Mr. W. H.*

- © Del prólogo, traducción y notas de los cuentos completos, María Cándor, 2002
 - © De la traducción y notas de *El retrato de Dorian Gray* y *El retrato del señor W. H.*, María Cándor, 2006
 - © Del prólogo *Oscar Wilde: tres retratos*, Luis Antonio de Villena, 2006
 - © De esta edición, Festina Lente Ediciones, SLU, 2026
- Todos los derechos reservados.

Agradecemos a la Editorial Hiperión y a Gustavo Falaquera la autorización para reproducir en *El retrato del señor W. H.* su traducción de las citas de los *Sonetos* de Shakespeare.

Primera edición: mayo, 2026

Publicado por Punto de Vista Editores
C/ Mesón de Paredes, 73, 28012 (Madrid, España)

info@puntodevistaeditores.com
puntodevistaeditores.com
@puntodevistaed

Al cuidado de la edición: Alberto Vicente
Coordinación editorial: Miguel S. Salas
Corrección: Luis Porras Vila
Diseño de colección y de cubierta: Joaquín Gallego
Fotografía de cubierta: *Oscar Wilde*, c.1882, fotografía de Napoleon Sarony (1821-1896).
© Bridgeman Images

ISBN: 979-13-87624-01-9 | Thema: FBC | Depósito legal: M-8051-2026

Impreso en España
Artes Gráficas Cofás, Móstoles (Madrid)

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. www.conlicencia.com

Sumario

CUENTOS COMPLETOS

PRÓLOGO de María Cándor	
<i>La alondra y el ruiseñor. Ética y estética en Oscar Wilde</i>	11
NOTA A LA EDICIÓN	31
CRONOLOGÍA	33
«EL PRÍNCIPE FELIZ» Y OTROS CUENTOS	
<i>El Príncipe Feliz</i>	39
<i>El Ruiseñor y la rosa</i>	49
<i>El Gigante Egoísta</i>	56
<i>El amigo leal</i>	61
<i>El famoso cohete</i>	73
UNA CASA DE GRANADAS	
<i>El joven rey</i>	89
<i>El cumpleaños de la infanta</i>	104
<i>El pescador y su alma</i>	124
<i>El Niño-Estrella</i>	161
«EL CRIMEN DE LORD ARTHUR SAVILE» Y OTROS RELATOS	
<i>El crimen de lord Arthur Savile. Un estudio sobre el deber</i>	181
<i>El fantasma de Canterville. Un romance hilo-idealista</i>	218
<i>La esfinge sin secreto. Boceto</i>	251
<i>El millonario modelo. Nota admirativa</i>	257

NOVELAS

PRÓLOGO de Luis Antonio de Villena	
<i>Oscar Wilde: tres retratos</i>	267
EL RETRATO DE DORIAN GRAY	287
EL RETRATO DEL SEÑOR W. H.	527

CUENTOS COMPLETOS

Prólogo

La alondra y el ruiseñor. Ética y estética en Oscar Wilde

Buena parte de la mejor literatura inglesa del siglo XIX podría tomar como divisa o figura alegórica a la Dama de Shalott, personaje central del célebre poema de Tennyson de 1832. La Dama de Shalott vive en la isla de ese nombre, cerca de Camelot; allí «teje de noche y de día un tapiz mágico de alegres colores»; vive apartada del mundo y ve la vida reflejada en un espejo, sometida a una maldición que le impide mirar directamente la realidad. Pero al final la realidad la arrastra y muere: abandona el telar, dirige la vista al exterior y el espejo se resquebraja anunciando el cercano cumplimiento de la sentencia. Puede decirse que ve la vida reflejada en el espejo de lo estético y que, cuando escapa del arte a la vida, muere. Muchos de los grandes escritores ingleses del siglo, en especial de las seis décadas largas de la época victoriana, se vieron atrapados en este dilema entre arte y vida, entre sueño y realidad, entre la voluntad de forma y la servidumbre de la materia; en este dilema entre un talante romántico, individualista y esteticista y las exigencias de la sociedad victoriana. El análisis de cómo resolvió este conflicto cada uno de ellos y de cómo esto se refleja en su obra y la condiciona es uno de esos caminos de rosas que compensan las largas caminatas por el laberinto de la investigación. Es bien conocido el caso del propio Tennyson: cómo renunció en última instancia a su pasado esteticista y aceptó plegarse a los nuevos requerimientos morales, sociales y didácticos, llegando incluso a modificar algunos de sus poemas emblemáticos y convirtiendo el ciclo artúrico medieval en lectura apta para todos los públicos. Con todo, cualquier recorrido

un poco reflexivo por su obra nos permite ver con claridad un permanente conflicto entre refugio en el arte y enfrentamiento con la vida real, entre mundo interior y mundo exterior. Tanto le obsesionaba el tema que la heroína del poema titulado «El Palacio del Arte», el Alma, mora en dicho palacio y tiene que bajar a la tierra, esta vez a manera de curación.

Oscar Wilde sería un excelente ejemplo del caso contrario. Aunque tratando igualmente de integrarse —le iban en ello el triunfo como escritor, la celebridad y la posición social, amén del estilo de vida acomodado y caprichoso que deseaba—, buscó imponerse a esa sociedad, obligarla a que aceptase sus «extravagancias». A pesar de su amor a la utopía y de sus ideas sinceramente reformistas —y bastante más que eso—, sabía bien que la sociedad no iba a cambiar y, dado que en algún sitio hay que estar, él eligió estar en lo más alto, pero estableciendo las reglas del juego.

En el título de este prólogo se evoca a dos pájaros insignes de la literatura inglesa, que inspiraron a los dos poetas más excelsos del Romanticismo inglés sendas obras llenas de éxtasis y *spleen* a partes iguales. Pero mucho antes nos deleitan invisibles en la noche oscura del alma de *Romeo y Julieta*, donde los amantes discuten a cuál pertenece el trino que oyen, pues si canta el ruiseñor aún les quedan algunas horas, y, si es a la alondra a la que oyen, ha llegado la mañana y han de separarse. Aquí representan dos realidades distintas e incompatibles, pero en los poemas de Percy B. Shelley y John Keats tienen un significado profundamente simbólico la experiencia única e incomparable de la belleza, el arte y la poesía, con la misma intensidad de percepción y entrega con que nos asombrarán todos los grandes escritores de las últimas décadas del siglo y entre ellos Oscar Wilde. Este hereda de ambos poetas, especialmente reverenciados por él durante toda su vida, la esencia de una concepción estética que vemos nacer en el Romanticismo, mantenerse y perfilarse en las décadas centrales del siglo en la obra de Dante Gabriel Rossetti y los prerrafaelitas y culminar en los esteticistas y decadentes finiseculares.

Ética y estética se hallan íntimamente trabadas en los románticos, para quienes el impulso revolucionario y el cultivo y goce de la belleza difícilmente podrían estar separados. Así, las volvemos a encontrar en John Ruskin y William Morris, profetas utópicos —si se me permite el oxímoron— y dos de los tres supremos prosistas victorianos cuyo legado continuó también Oscar Wilde, e incluso en el tercero, Walter Pater, que profesa un esteticismo extremo pero nos ofrece en *Mario el Epicúreo*, novela filosófica o filosofía novelada, matices de otra naturaleza.

En la obra de Wilde, lo que más ha llamado la atención han sido los fuegos de artificio de su lenguaje, su maestría descriptiva y poética, la sutileza de sus percepciones y de su manera de comunicarlas, la mimada exquisitez de su estilo, en el que las palabras refulgen como gemas —uno creería a veces que sus obras se pueden leer en la oscuridad—, creando impresiones sensoriales que los simbolistas franceses habrían contemplado con admiración. Los cuentos, a pesar de la aparente sencillez de su contenido y en general de su estructura narrativa —que se ajusta las más de las veces a la del cuento tradicional—, tienen el interés adicional de ofrecer motivos de reflexión en ambos aspectos, que aparecen magistralmente trabados para producir en el lector una impresión inolvidable. Ciertamente que en la abundante y variada obra wildeana no siempre es fácil orientarse entre tal cúmulo de sugerencias y profesiones de fe de diverso talante.

Él mismo, como perspicazmente analiza Richard Ellman en su espléndida biografía de Wilde, era bien consciente de sus contradicciones y, si bien en un principio trató de resolverlas, en Oxford llegó a verlas como una fuente de fortaleza. En sus obras hay siempre un debate entre doctrinas, que se presentan sucesiva y a veces simultáneamente, como si el autor hallase un doble y extremo placer en hacer alarde de tan curiosa autoexploración y en desconcertar un tanto al lector —*El retrato de Dorian Gray* con su prefacio es un ejemplo excelente—, abrumado por las manifestaciones de un alma tan rica como inestable. La clave es quizá que no se sentía capaz de renunciar a nada,

que no quería verse obligado a elegir, y quería ser esteticista y moralista, católico y agnóstico, socialista y aristocrático, exquisito en su torre de marfil y hombre solidario con el sufrimiento humano, solidaridad que sabe expresar de la manera más conmovedora. Este último aspecto, que en los cuentos brilla con luz propia, se vio, como es fácil de comprender, potenciado por su propia experiencia del sufrimiento —y por su contacto con el ajeno— en sus dos terribles años de la cárcel de Reading; no en vano cita, en *De Profundis*, a Wordsworth, otra de las figuras señeras de la poesía romántica: «El sufrimiento es permanente, ignoto y oscuro / y tiene la naturaleza de lo Infinito».

Todas estas reflexiones son, como decimos, muy aplicables a esas miniaturas o pequeñas joyas que son los cuentos de Oscar Wilde, pues es evidente que su autor se propone comunicar un contenido moral y humanista o humanitario, en ocasiones incluso tocado de un matiz religioso —mejor dicho, místico: ¿no es la mística la estética verdadera de la religión?—, que se integra sin desentonar en la sinfonía impresionista de niveles y alusiones con que el genial dublinés nos obsequia. No obstante, su visión ética revestirá en lo esencial, como veremos, un carácter bien diverso y muy estrechamente relacionado con el socialismo e, incluso, con el anarquismo.

No es difícil ver algo de lo que tomaron los tardovictorianos como Wilde de Shelley y Keats, que con Byron forman la llamada segunda generación romántica —la del desencanto por el abismo que había entre el talante revolucionario y transformador que agitó a la sociedad de su tiempo y los logros reales de aquel ímpetu— si pensamos que son destacados rasgos suyos una intensificación del individualismo típicamente romántico y un culto a la imaginación, la emoción y los sentidos, y por otro lado un espíritu de rebelión social y contra el sistema de valores; se rinde culto asimismo a la independencia del poeta, del creador, considerado como un ser aparte y no sometido a las mismas normas que el vulgo.

La admiración de Wilde por ambos poetas quedó bien patente tras el viaje del escritor a Roma en 1876 en sus sonetos

«La tumba de Shelley» y «La tumba de Keats»; con el segundo concluye un artículo que publicó en la revista *Irish Monthly* en 1877, e incluiría una segunda versión en su libro *Poems* (1881). No solamente su modelo de artista está basado en Keats, sino que desde muy pronto —es visible su influencia en sus poesías juveniles— le fascinaron el preciosismo y la musicalidad de su estilo, la riqueza desbordante de su imagería, el plástico y evocador lenguaje de sus descripciones, en ocasiones con cierto eco del arte medieval. En todos estos sentidos fue el gran precursor de los prerrafaelitas, como el mismo Wilde asevera en «El renacimiento inglés del arte», conferencia pronunciada en Nueva York en 1882, y del nuevo Romanticismo al que se refiere como «renacimiento inglés».

Keats es el poeta absorto en el amor y la belleza y preocupado por los problemas de estos ideales en el mundo real. Presenta la imaginación como una cualidad activa: hay una identificación platónica entre lo que la imaginación aprehende como belleza y la verdad. La extática exaltación de los sentidos es transfigurada por la imaginación y de ahí brotará la creación artística. Pero, como buen romántico, no deja de ser consciente del papel social del poeta, a quien atribuye una obligación dual. El ruiseñor que escucha una noche inesperadamente es un pájaro invisible; su canto es epítome de una experiencia estética culminante e irrepetible. Shelley es más metafísico e intelectual que Keats en su visión de la belleza; tampoco vemos a su alondra, sino que solo oímos su canto, que revela al poeta el poder oculto en la naturaleza; es como la estrella de la mañana y se eleva cada vez más sin dejar de cantar, incorpórea; su canto es un desbordamiento de gozo, pero su naturaleza sigue siendo desconocida.

Es un perfecto símbolo de lo que para los románticos y para sus herederos finiseculares, los esteticistas, significaba la poesía y en general el arte y la belleza —Keats habla en su «Oda a un ruiseñor» de las «invisibles alas de la poesía»— y da una exacta imagen de la sensación que produce la lectura de sus mejores obras, cuya música permanece para nuestro gozo aunque ellos hayan desaparecido, ofreciéndonos su amistad y una vida,

digamos por delegación, pero no por ello menos valiosa, y que es la misma que ellos buscaron en las creaciones de sus autores más admirados.

Nuestros dos misteriosos y excelsos pájaros tienen un digno compañero en el también invisible protagonista de la leyenda del monje que, caminando un buen día absorto en sus reflexiones y preguntándose cómo sería la eternidad, se quedó embelesado oyendo el canto de un pajarillo. Cuando siguió andando y llegó a su aldea y a su convento, no reconoció nada de cuanto lo rodeaba y supo con asombro que todos aquellos a quienes conocía estaban muertos: habían pasado trescientos años.

Oscar Wilde se había revelado ya como un esteta en su época del Trinity College de Dublín, aún en la adolescencia; a su contacto con la poesía prerrafaelita seguirá la fascinación, que le había de durar toda la vida, por las obras de William Morris, John Ruskin y Walter Pater, puntos obligados de referencia en toda la literatura y la cultura de la Inglaterra victoriana. Con los dos primeros entabló incluso buena amistad, en 1875 y 1877, respectivamente. De Morris le influye sobre todo su empeño en hacer resurgir las artes decorativas y en llevar la belleza a la vida cotidiana —el hogar, la decoración, la vestimenta, la encuadernación de libros—, tan afeada por la revolución industrial y sus consecuencias, así como su defensa de la utopía y también su conciencia social de corte marxista, en la que comparte con Ruskin la idea del fin moral y didáctico del arte y que, en la segunda etapa de su vida, sucedió al medievalismo que impregna sobre todo su poesía.

En esta primera fase, Morris había estado trabajando en el seno del movimiento prerrafaelita, firmemente opuesto al utilitarismo, al materialismo, a la deshumanización y al maquinismo de los nuevos tiempos y defensor de la artesanía sobre la producción industrial en masa, impulso que condujo al mencionado renacimiento de las artes decorativas en Inglaterra; este interés llevó a Wilde también a escribir otros textos, como los de sus conferencias «El arte y el artesano» y «A los estudiantes de arte» (1882 y 1883).

De los prerrafaelitas, que tanto atrajeron la atención de nuestro autor, este puso de relieve sobre todo el doble rechazo de la fealdad victoriana y de la imposición de fines moralistas al arte, aspecto este legado por el Romanticismo más revolucionario en materia estética. Dante Gabriel Rossetti, que bebe directamente de las fuentes del Romanticismo de Keats, es además el primero en recuperar el de William Blake, con su vinculación de la vida de los sentidos a la experiencia espiritual, su vigoroso individualismo y su exaltación mística del arte —elementos todos ellos bien presentes en los escritores de las últimas décadas del siglo— y busca en el Romanticismo histórico lo que más contrario pudiera ser al ambiente social y moral victoriano. Esta oposición lleva a los prerrafaelitas, como poco después llevaría en parte a los esteticistas, a buscar la belleza en otros lugares y en otros tiempos, sobre todo en la Edad Media.

El significado del objeto poético sigue perfectamente la línea que hemos trazado para seguir los jalones fundamentales del esteticismo wildeano: el simbolismo de los esteticistas tiene una raíz en Rossetti, que se vale de objetos materiales para intensificar una emoción; ya antes Keats había sido uno de los que de modo más general había utilizado la encarnación concreta de la emoción en una imagen. Pero, a diferencia de los románticos y en una cierta prefiguración de los decadentes de los últimos años del XIX, el deliberado exceso de lo real y lo externo absorbe la emoción poética. Como consecuencia, lo real y lo externo dejan de expresar esa emoción y el proceso de simbolización se torna deliberado y, al hacerlo, se produce una «estetización» de la emoción, en la cual el tema del poema ya no es la emoción, sino su encarnación en una imagen material, que ahora se ha hecho más real, es decir, más intensa que la emoción.

Ruskin y Pater presentan grandes analogías y grandes divergencias. La obra del primero es singular porque en ella se encuentran una defensa de la importancia suprema de la belleza en la vida y una interpretación ética extrema del arte. Su gran diferencia con el pensamiento victoriano típico es que para él la

moral es la consecuencia del arce, no que este produzca aquella y por tanto haya que hacer «arce moral». No es inoportuna aquí la relación con *El retrato de Dorian Gray*, obra considerada inmoral en su momento —en la visión superficial y prejuiciada que hizo a tantos rasgarse las vestiduras—, pero que «produce» moral como resultado, lo que de hecho parece contradecir la postura vital y estética de su autor, y de una manera muy convincente.

Se ha dicho que tal vez Pater, Swinburne y Wilde percibieron la dualidad del carácter de Ruskin, y que quizá su misma insistencia en la identificación de valores éticos y estéticos y su condena del arte del Renacimiento por su efecto moral —en contraposición a la Edad Media, su ideal artístico, social y moral— produjeron el efecto de acelerar la reacción en sentido contrario. Wilde siempre reconoció su influencia, al igual que la de Pater; será para él una inspiración permanente, como para Marcel Proust.

Pero, sin duda, la influencia más rica y permanente en la obra y en el talante estético de nuestro autor fue la de Pater y su libro *El Renacimiento* (1873), cuyo fundamento es la teoría kantiana de la subjetividad del conocimiento. Para Pater, solo podemos estar seguros de las sensaciones; la vida es una sucesión de ellas, de momentos aislados, y el ideal es hacer que sean lo más intensas y espléndidas posible. Estamos sometidos a una condena a muerte y por ello la forma más elevada de sabiduría es el arte por el arte. Su postura es la del esteticismo en estado puro; no obstante, se halla en algunos textos un contenido intensamente místico, incluso de matiz cristiano, parecido a lo que sucede en los cuentos wildeanos.

Esta concepción de la vida como una serie de momentos, de experiencias estéticas culminantes, es esencial para entender a Wilde y a sus personajes y el planteamiento de la relación entre el arte y la vida en los escritores de esta época. El esteticismo supone un deseo de forma en la vida y no solo en el arte; se trata de ver esos momentos de belleza de la vida componiendo una secuencia formal, así como de redefinir la relación del arte con la vida, de dar a la vida misma la forma de una obra de arte y por

tanto elevarla a un nivel superior de existencia. En Wilde se pasa del arte por el arte a la vida por el arte y se subordina la misma vida a los cánones del arte. A Pater le interesaba la forma de las percepciones; a Wilde le interesa la forma externa de la existencia. Vemos cómo muchos de sus personajes crean su vida como una obra de arte, ponen su empeño en darle una forma estética; es interesante explorar el sentido de secuencia formal de la narración como reflejo de esta secuencia vital. Y es todavía más interesante observar —muy claramente en *El retrato de Dorian Gray* y en los cuencos de más profundo sentido moral— la contraposición dialéctica que se establece entre este anhelo esteticista y lo vital o lo ético. Tal contraposición dramática es también, no lo olvidemos, un recurso literario, pues añade interés e intriga a la narración. Pudiera decirse que la contraposición es aparente, que en realidad el anhelo ético está relacionado con aquel e incluso inmerso en él; es, en cierto modo, un impulso de naturaleza estética, o que participa de lo estético, lo que lo lleva a él.

En otro orden de cosas, el deseo de dar forma es nostalgia del Paraíso perdido, del orden, pues equivale a huir del caos. El decadentismo llevará al extremo esta actitud con su amarga sabiduría: lo vital es siempre caos; la forma perfecta (intelectual y estética) huye también de lo vital. Sin duda, la forma más noble y la armonía más elevada es la del ideal artístico, sea abstracto a la manera del crítico o concreto a la del creador. Así, dice Wilde en *De Profundis*: «Consideré el arte como la suprema realidad y la vida como un simple modo de ficción». Claro que no siempre fue así como dirigió su vida; de hecho, fue cuando dejó que le arrastrara la vida —el sentimiento, o sea el caos puro— cuando el elaborado «artefacto» —en el sentido que tiene en inglés esta palabra, no necesariamente negativo como en castellano— en que había llegado a convertir la suya se escurrió entre sus dedos como agua.

Muchas de las claves del pensamiento y la sensibilidad wildeanas se nos descubren explorando su actitud hacia la crítica, actividad intelectual y literaria entonces mucho más amplia y

significativa que hoy en día. No es necesario decir que comparte y perfecciona la visión de Pater de una crítica subjetiva e impresionista y de la importancia suprema del «yo» del crítico, cuyo papel social, propugnado por Matthew Arnold, una de las grandes voces de la llamada síntesis victoriana, rechaza. En línea con su actitud esteticista más radical, defiende la contemplación por encima de la acción.

Dice Gilbert, su *alter ego* en *El crítico como artista*, que la crítica, «en su forma elaborada, es esencialmente subjetiva e intenta revelar su propio secreto y no el secreto ajeno [...], se ocupa del arte no como expresión, sino como emoción pura». La obra de arte es el punto de partida para una nueva creación.

Sobre el arte y la vida afirma: «Las grandes obras de arte son cosas vivas, e incluso realmente las únicas cosas vivas que hay... [los espíritus críticos y cautos] se interesarán cada vez menos por la vida real e intentarán extraer sus impresiones casi únicamente de lo que haya tocado al arte [...]. Porque la vida es terriblemente defectuosa desde el punto de vista de la forma».

El arte, o su vivencia, su experiencia, es una vida paralela a la vida real que, a diferencia de esta, «nunca hiere»: «el verdadero secreto de la alegría se halla en la contemplación de las vidas de aquellos que nunca existieron», dice refiriéndose al teatro, en realidad a toda la literatura de ficción. En ese momento hace Gilbert su famosa aseveración, tan citada y tan mal comprendida, según la cual «todo arte es inmoral».

Y a continuación se explica generosamente: «La emoción por la emoción es la finalidad del arte; la emoción por la acción es la finalidad de la vida, y de esta organización práctica de la vida que llamamos sociedad». La sociedad existe para concentrar la energía humana para su propia conservación, exige de todos una labor productiva. No perdona —continúa— al soñador y aborrece las bellas emociones estéticas que el arte suscita en nosotros. Y la tiranía de ese ideal social —observación bien aplicable a este siglo XXI que nos amenaza irremediabilmente— es tal que las personas se preguntan unas a otras «¿qué hace usted?», en

lugar de preguntarse «¿en qué piensa usted?», que es «la única pregunta que debiera estarle permitida a un ser civilizado». Esto nos remite a lo que decía Pater acerca de que no se trata de «hacer» sino de «ser», y añadimos que, si es cierto que «pienso, luego existo», ser y pensar son, o debieran ser, identificables.

Pero, como hemos señalado al comienzo de estas páginas, no solo hay un Wilde estético, sino también un Wilde ético: profunda y seriamente ético. Y no es la suya una ética blandorra, sentimentaloides y vagamente filantrópica, sino audaz y de claro sesgo político; no pide caridad sino justicia, y en términos que son cualquier cosa menos ambiguos. En 1880 escribe la obra de teatro *Vera y los nihilistas*, que, aparte de un zar que recuerda a la reina de la baraja de *Alicia en el País de las Maravillas* —«¡Que le corten la cabeza! ¡Que le corten la cabeza!»—, nos presenta con visible simpatía a un grupo de anarquistas rusos, nihilistas en la denominación de la época, popularizada por un personaje de Iván Turguénev. En 1888 asiste a reuniones de la Sociedad Fabiana, fundada pocos años antes con el fin de instaurar el socialismo en Gran Bretaña y que sería el germen del Partido Laborista ya en los comienzos del nuevo siglo. Años antes, Wilde había conocido a su figura más destacada, el dramaturgo y reformista social George Bernard Shaw. Y en 1898 da nuevas muestras de afinidad con el socialismo en su reseña de un libro de Edward Carpenter, por otra parte paladín finisecular del movimiento de liberación homosexual.

En algunos de sus escritos, y muy señaladamente en cuentos como «El joven rey» y «El Príncipe Feliz», y en un ámbito más privado, en «El amigo leal», se perfilan sus ideas a este respecto, sobre todo la contraposición, por un lado, de un personaje altruista y, por otro, un orden injusto y una comunidad opresora y más bien zafia, que por desgracia suelen triunfar. Hace gala de unas ideas contundentes, en ocasiones paradójicas, que lo mismo se tocan con el anarquismo que con una utopía de justicia ultraterrena y que tienen todas ellas una razón y una lógica aplastantes. Aquí se ve que defiende una ética superior a la moral o moralina de su

tiempo (o de cualquier otro, si a eso vamos), a la ética vulgar que en *El crítico como artista* pone por debajo de la estética. Si se considera esa otra Ética, la polaridad resulta mucho más equilibrada.

Vale la pena hacer una referencia algo más detenida a uno de sus ensayos, *El alma del hombre bajo el socialismo*, escrito en 1891, el año de *Una casa de granadas*, la segunda de sus colecciones de cuentos, y *El crimen de lord Arthur Savile y otros relatos*, *El retrato de Dorian Gray* e *Intenciones*, libro que recoge sus mejores ensayos, y también el año en que conoció a Alfred Douglas. En este texto, que mezcla la profundidad y la sátira, la seriedad y la paradoja, rechaza el sentimentalismo falaz e hipócrita de la beneficencia, los pequeños remedios que en vez de curar la enfermedad la prolongan. Pero lo que hay que hacer es reconstruir la sociedad sobre unos cimientos tales que la pobreza resulte imposible. La filantropía es contraria a este fin. En el socialismo, todos compartirán la prosperidad y sufrirán en el mismo grado las consecuencias de un desastre.

Además, conducirá al individualismo —que es necesario también— porque todos podrán desarrollar el suyo y no unos pocos como ahora. Se muestra absolutamente contrario a la propiedad privada, que ha ido contra el individualismo al señalar como finalidad el provecho material y no el progreso espiritual. Defiende la rebeldía y la desobediencia, que han hecho posible el progreso humano.

Se percibe, pues, una combinación de ideas socialistas y anarquistas, estas en su defensa del individualismo y de la libertad y la voluntariedad y en su oposición a toda coacción y autoritarismo. Esta fusión conduce a un utopismo, en cuyo seno se sentirá cómodo para exponer su teoría estética. Como consecuencia de la conquista del individualismo, el Estado deberá renunciar a toda idea de gobierno. Todas las formas de gobierno son un fracaso. Toda autoridad es degradante: degrada al que la ejerce y a aquellos sobre quienes se ejerce. Lo único bueno que tiene es que, si es violenta, fomentará un espíritu de rebeldía que al final la matará. Si es suave engaña, y nadie se da cuenta nunca.

El Estado será solo una asociación voluntaria encargada de la organización del trabajo y de la fabricación y distribución de los artículos de primera necesidad.

Sobre la propiedad de los medios de producción, dice que el propietario de la máquina se queda con todo el rendimiento de esta, el cual pertenece a la comunidad y debe beneficiarla en su totalidad. En el presente, la máquina hace la competencia al hombre; lo que debe hacer son los trabajos degradantes o peligrosos.

Esta obra es muy reveladora de su postura ética, que trasciende lo que sería una ética individual para adentrarse en un enfoque social y político completo que roza y, aun entra de lleno, en lo utópico y en lo revolucionario. Pues ¿qué ética más perfecta que la que abarca a todos los seres humanos y todos los aspectos de su vida, individual y colectiva, fundamentándose en el socialismo y en el anarquismo? Lo que hace el autor de manera imaginativa, soñadora las más de las veces —pues sueño es pensar en la justicia, la solidaridad o la felicidad—, es combinar y sintetizar ambas doctrinas o formas de pensamiento, que muchos creen incompatibles pero que en realidad se prestan a intercambiar lo que a cada una le falta, ser perfecto comunismo en la esfera económica, colectiva, y anarquismo en la esfera individual. ¿Y el arte? El arte, dice Wilde, es la forma más intensa del individualismo que el mundo ha conocido: tiene su lugar, y lugar de honor, en este sistema planetario.

Conviene recordar que la valoración crítica de los ensayos wildeanos ha experimentado un gran cambio en años recientes; sin dejar de admitir su deuda de fondo y de forma con autores como Ruskin, Pater o Matthew Arnold, ya no se consideran como obras ligeras, carentes de originalidad y como mucho amenazas e ingeniosas y se comprenden mucho mejor su ironía y sus contradicciones, ya aparentes, ya reales.

Naturalmente, las ideas de Wilde adquirieron nuevos matices en el transcurso de su no muy larga vida, sobre todo en el brutal cambio que supuso para él la permanencia en prisión. Su gran momento de autocrítica fue, naturalmente, la redacción de

De Profundis, la larga carta que escribió a Alfred Douglas —y quizá todavía más a sí mismo— en los primeros meses de 1897, poco antes de salir de Reading. En ella se refiere a «la otra mitad del jardín», lo que no es la vida dedicada al placer, el sufrimiento; también encerraba secretos para él. Y dice a continuación algo que nos interesa porque atañe directamente a los cuentos: que todo ello está ya simbolizado y previsto en sus obras, y cita específicamente «El Príncipe Feliz» y «El joven rey», y dentro de este último el pasaje en que el obispo dice al muchacho: «El creador de la desgracia ¿no es acaso más sabio que tú?». Y dice que cuando lo escribió no era más que una frase, pero que ahora comprende su significado, que como un hilo de púrpura corre a través de *El retrato de Dorian Gray* y *El crítico como artista* y está bien manifiesto en *El alma del hombre bajo el socialismo*. Claro que hay que hacer la salvedad de que aquí Wilde está mezclando dos niveles bien distintos: su esfuerzo por sacar una enseñanza y un provecho espiritual de su experiencia del sufrimiento y el papel que tienen en los cuentos los personajes como el obispo, quien defiende un *status quo* injusto que perpetúa el dolor y la miseria. Personajes como este tienen, precisamente, la función narrativa de contrastar con la sabiduría recientemente adquirida de sus contrafiguras, como el joven rey.

En el largo y detallado ejercicio de introspección que es *De Profundis* hay otro aspecto, y es que sin duda necesita ser capaz de considerar su relación con Douglas y sus sentimientos por él como parte de esa obra de arte en que sigue queriendo convertir su vida, aun en su parte más trágica, y de este modo distanciarse de ellos, una vez más «darles forma».

Pero todo esto no quiere decir que en el hombre nuevo no tuviera un peso mucho mayor que antes el segundo término de nuestra oposición dialéctica entre estética y ética. La transformación que sufrió en aquellos dos años sepultado en vida le hizo profundizar en esos aspectos de la comprensión humana y la solidaridad con el dolor, que por otra parte ya estaban bien patentes en obras de su época más brillante en cuanto a producción

literaria y a proyección social y muy singularmente en los cuentos. En efecto, ese sentido de humanidad y de bondad, de ética elevada y simple decencia de comportamiento no fue ni mucho menos ajeno a lo que él quiso expresar en su obra, tanto ensayística como narrativa.

Dijo a André Gide —y vemos aquí un trasunto de la «muerte» del Príncipe Feliz— que su corazón era de piedra cuando llegó a la cárcel; se rompió y entró la piedad, y había aprendido que la piedad era lo más grande y hermoso del mundo. Cierto es que su corazón no fue nunca de piedra —ya le hubiera ido mejor—, pero también que aquella experiencia le hizo poner en el primer plano aquella conciencia de la crudeza de la realidad, tan diferente del mundo luminoso y exquisito en el que antes vivía.

Podemos, desde luego, situar los cuentos de Oscar Wilde en el marco de la tradición cuentística europea e inglesa, más concretamente romántica y victoriana, épocas respectivamente de verdadero nacimiento y apogeo del género. Es preciso tener en cuenta las peculiaridades derivadas, por una parte, de no ser obras dirigidas primordialmente a los niños y, por otra, de las intenciones que su autor quiso dejar plasmadas en ellos y de los singulares talentos y talantes que lo caracterizan.

Dicha trayectoria tiene su origen ya por derecho propio en el siglo XVIII con traducciones expurgadas de *Las mil y una noches* al francés y al inglés, y luego con el desarrollo del cuento de hadas en Francia, sobre todo por obra de Perrault y Madame d'Aulnoy, que enlazará con la tradición céltica. A principios del XIX se empieza a dejar atrás de manera clara y general el didactismo de épocas anteriores —no solo en los tiempos del dominio puritano, sino también, y muy señaladamente, en la Ilustración— y se inicia lo que podemos llamar el reinado de la fantasía. El punto de inflexión vendrá de Alemania con la obra de los hermanos Grimm, publicada en 1812-1818 y ya en 1823-1826 traducida al inglés. En los primeros años de la era victoriana se recibe el gran impulso de los cuentos de Andersen, publicados en danés en 1835 y en inglés en 1846 y que ya no son reelaboración y fijación

de fuentes tradicionales y orales, sino producto de la propia imaginación del escritor. Como bien se ha dicho, prepararán el camino para la Edad de Oro de la literatura infantil inglesa, la década de los sesenta.

Algunos grandes escritores ingleses cultivan el género del cuento de hadas, unos con un deje satírico y otros con un propósito moralizante, como el propio John Ruskin con *El rey del Río de Oro* (1841), cuyo esquema moral es que el egoísmo conduce al desastre y la bondad al éxito, esquema que como veremos es puesto en solfa por la ironía wildeana, más cercana a la cruda realidad. Lo cierto es que en la época victoriana hay una preocupación, tan acorde con los tiempos y que se refleja en tantos productos culturales, porque los cuentos de hadas tuvieran un efecto moral beneficioso para los niños. Pero la fantasía abarcará un terreno cada vez mayor; después de las traducciones de las leyendas folklóricas de Europa y Asia, recibirá un impulso decisivo con *Alicia en el País de las Maravillas*, que contrasta frontalmente con esta tradición. Se ha dicho con razón que la mitad de la gracia de este soberbio libro es precisamente la parodia de los cuentos, canciones e himnos infantiles que en la época se consideraban «apropiados». Escrito en 1865, se tiene por el primer libro hecho exclusivamente para placer y diversión de los niños (categoría, por cierto, que estas obras maestras amplían milagrosamente). No está de más señalar un precedente de 1846 mucho más célebre en su época y ahora injustamente un tanto olvidado: *El libro del absurdo* de Edward Lear, digno representante del humor británico en una de sus facetas más características.

En las últimas décadas del siglo serán muchos los grandes escritores en lengua inglesa que no desdeñen crear obras que se convertirán en clásicos infantiles y juveniles: R. L. Stevenson, Rudyard Kipling, Mark Twain, sir Arthur Conan Doyle, Rider Haggard, Hilaire Belloc y el propio Oscar Wilde, mientras en el Continente trabajan autores de la talla de Julio Verne y Carlo Collodi.

Los cuentos de Wilde han sido habitualmente relacionados con los de Andersen por su predominio de los sentimientos y las

emociones más que con los de los hermanos Grimm, más aferrados a los hechos. Pero no son del todo infantiles, y a veces son cualquier cosa menos infantiles. La aparente simplificación de la experiencia humana que en cada uno de ellos se presenta torna a esta universal y por tanto más compleja. Se ha dicho que son el epítome del deseo del hombre de seguir siendo fiel a sus sueños e ideales de la infancia y que, al verse desde el punto de vista del adulto, imponen una fragmentación y una lucha irreconciliable que se contraponen al mundo unitario y armónico de la infancia.

Por lo tanto, bien podemos decir que es palmario su distanciamiento de los cánones y convenciones del género, muy señaladamente en su empeño en evitar la catarsis pequeñoburguesa del final feliz y el «mundo en orden» y los banquetes con perdices como plato principal. El procedimiento que podemos denominar de inversión irónica determina su desarrollo narrativo y el sino de sus personajes, y lo hace a través de un error esencial: la incapacidad del personaje para comprender y valorar adecuadamente su entorno, el desconocimiento de los demás y en ocasiones de sí mismos. Es interesante señalar que este es el punto de partida que se establece como etapa inicial en la magistral *Morfología del cuento* de Propp; a partir de aquí, la narración revelará si el personaje es capaz o no de superar esa deficiencia. En el rito de iniciación del cuento tradicional se enfrenta a una tarea que se le impone o que se autoimpone y sus primeros esfuerzos son un fracaso, hasta que tiene lugar a una intervención sobrenatural o al menos no totalmente natural.

En los cuentos de Wilde no existe esta final capacidad para satisfacer un deseo, sino que, bien al contrario, el esfuerzo se verá coronado por el fracaso y por la muerte. Básicamente se presenta un contraste esencial entre egoísmo e insensibilidad, por una parte, y consideración y responsabilidad, por otra. El príncipe feliz, el gigante, el joven rey y el niño estrella verán su deficiencia y la enmendarán, pero ello les conduce a la destrucción, al igual que al buen Hans su interpretación errónea de su amistad con el molinero. Aquellos abandonan una vida egoísta dedicada al artificio y