



Departamento de Humanidades – Universidad Nacional del Sur

Tesina de Licenciatura en Letras

“How subtle-secret is your smile!”:

Oscar Wilde, la esfinge y la ambigüedad del poeta.

Manuela Shocron Vietri

Bahía Blanca

Argentina

2021

Prefacio

Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciado en Letras de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Manuela Shocron Vietri, en la orientación Literaturas Extranjeras, bajo la dirección del Dr. Sandro Abate, Profesor de Literatura Europea Moderna en esta misma universidad.

Índice

1. Aspectos preliminares	4
1.1. Planteamiento del tema.....	4
1.2. Estado de la cuestión.....	5
1.3. Hipótesis.....	9
1.4. Objetivos generales.....	11
1.5. Objetivos específicos.....	12
1.6. Marco teórico y metodológico.....	12
2. La persistencia de la esfinge desde Egipto Antiguo hasta el siglo XVI	14
2.1. La esfinge egipcia.....	14
2.2. La esfinge griega.....	15
2.3. La esfinge medieval.....	17
2.4. La esfinge humanista.....	19
3. <i>The Sphinx</i> de Oscar Wilde y la representación de poeta	24
3.1. La esfinge, Wilde y la poesía de finales del siglo XIX.....	22
3.2. <i>The Sphinx</i> y la herencia humanista.....	29
3.3. La representación de poeta en <i>The Sphinx</i> : la pretensión aristocratizante.....	37
4. Consideraciones finales	46
5. Bibliografía	47
5.1. Fuentes literarias.....	48
5.2. Bibliografía crítica.....	48

1. Aspectos preliminares

1.1. Planteamiento del tema

Oscar Wilde es uno de los escritores europeos más estudiados de finales del siglo XIX. Gran parte de su producción, y en particular su obra lírica, se centra en la representación del arte como un “reino sagrado”, circunscripto y delimitado, un lugar de privilegio al que solo acceden los mismos artistas. Dicha mirada, concebida desde una percepción aristocratizante de la labor artística, se encamina hacia la reivindicación del productor de arte frente a otros grupos sociales, en particular aquellos que el poder hegemónico había consolidado a lo largo del siglo.

Al igual que en la obra de la mayoría de los poetas de finales del siglo XIX, el artista se percibe ajeno a las categorías del orden social expresado por la burguesía y se visualiza expulsado del sistema económico, político y cultural en el cual ya no es convocado a participar en la construcción y distribución de los discursos dominantes (Williams, 2000, p. 143).

En palabras de Bourdieu, ni burgueses ni sociales, ni dominantes ni dominados, los representantes del “arte por el arte” forman y proyectan representaciones contradictorias de su propio grupo y de los otros. Tal es el problema que se pretende desarrollar en la presente investigación: la construcción y la proyección de la representación de poeta en la extensa obra lírica de Wilde titulada *The Sphinx* y publicada en 1894.

A partir de contribuciones metodológicas desarrolladas por Gramuglio (1988), se tomará en cuenta que

Los escritores, con frecuencia, construyen en sus textos figuras de escritor (...) estas figuras suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícita y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos. (...) En torno de esas construcciones se arremolina, generalmente en un estado fluido y no cristalizado, una constelación de motivos heterogéneos que permiten leer un conjunto variado y variable de cuestiones: cómo el escritor representa, en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor, y también, más allá de lo estrictamente subjetivo, cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad. (p. 3)

Para dignificar su condición, en la hipótesis del presente trabajo, el artista procura construir y proyectar una representación de sí mismo mediante el uso o apropiación de atributos, entendidos aquí como “un objeto, una práctica o un discurso que, procedente de un

pasado ilustre, tiene alcances dignificantes en el presente” (Abate, 2019, p. 751). La esfinge, en tal sentido, convoca un atributo egregio del pasado. Su dignidad cultural está fundada en la mitología oriental, en el Egipto Antiguo y su modificación posterior en la mitología clásica griega. Luego de su paso por la era medieval, los autores humanistas del siglo XVI propiciaron una conceptualización renovada de la esfinge desde una doble condición: por un lado, como sinónimo de la ignorancia y la sensualidad, y por el otro como guardiana del acceso a saberes ocultos a los hombres. En *The Sphinx*, la esfinge es percibida por el poeta desde su ambigua condición humanista, un hecho que la convierte en un atributo fundamental para establecer la representación de la figura del artista.

1.2. Estado de la cuestión

Son diversos los enfoques con los cuales los estudios literarios han analizado la obra de Wilde a lo largo de los más de cien años que nos separan de ella. Desde las primeras aproximaciones de orden impresionista hasta los más actuales, relacionados con los estudios de género, se conocen ya varias colecciones de repertorios bibliográficos que concitan una variada gama de intereses críticos.

El libro *Oscar Wilde: The Critical Heritage* (1970) de Karl E. Beckson es un material de valor documental que se dedica a dar cuenta de la reputación del autor en consonancia con el estudio del gusto y los prejuicios literarios a fines del siglo XIX, las reacciones críticas influenciadas tanto por su vida privada como por su trabajo como escritor, las dificultades que enfrentó con muchos de sus críticos en las primeras reseñas y artículos, el éxito de sus comedias sociales como *Lady Windermere’s Fan* (1892), su posterior arresto, la escasa renovación de sus obras y el ascenso de su reputación con la publicación *post-mortem* de *De Profundis* (1905).

De igual modo, *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies* (2004), compilado por Frederick Roden, incluye un catálogo de análisis que transitan desde categorizaciones nacionalistas en términos de “esteticismo” inglés, hasta contribuciones que lo incorporan entre los estudios feministas.

Desde hace ya unas décadas, los aportes críticos sobre la obra de Wilde se ejercen mayoritariamente desde conceptualizaciones como “esteticismo”, dentro de una perspectiva historiográfica de raigambre nacionalista que acentúa categorías basadas en una pretensión de periodización de la literatura. Tales concepciones dan como resultado un paradigma crítico conformado por denominaciones tales como “esteticismo”, “decadentismo” y “simbolismo”, en el cual Wilde aparece insertado, como por ejemplo en *The Routledge History of Literature in English* (1998) de Ronald Carter y John McRae. “Acercamiento al pensamiento estético de

Oscar Wilde: hacia una teoría del arte moderno” (2002) de María Sánchez Luque es otro estudio que da cuenta de los aportes de Wilde al campo estético y lo incluye en el período del llamado “esteticismo”; “Aproximaciones a una estética perfecta desde Óscar Wilde” (2008) de Héctor Rodríguez se apoya sobre una tesis de Jorge Luis Borges para esbozar un acercamiento a la estética de Wilde, donde nuevamente se comprende a la literatura en el marco de una periodización. El presente enfoque también está presente en investigaciones específicas sobre el poema *The Sphinx*, como es el caso de “The Sphinx: Wilde’s decadent poem and its place in fin-de-siècle letters” (2003) de Tully Atkinson, un artículo que entiende al poema como “artefacto estético”, lo posiciona en relación a términos como “decadencia”, “simbolismo” y “*art-nouveau*” y lo conceptualiza como un objeto de arte en el marco del llamado “arte por el arte”. Entre dichos trabajos se destaca el libro *The Decadent Image: The Poetry of Wilde, Symons, and Dowson* (2015) de Kostas Boyiopoulos, el cual explora los encuentros culturalmente significativos entre la sensualidad y el artificio en la poesía de Wilde, Symons y Dowson, indaga sobre el problema de venerar la artificialidad y la inaccesibilidad de la belleza asociada con ella mientras se involucra en la experiencia sensual e inmediata, términos referidos por Walter Pater. Se trata de un trabajo que procura definir términos como “decadencia” y “estética” y relacionarlos. Boyiopoulos también ha estudiado el poema *The Sphinx* de manera particular, al centrar su atención en el estilo en “‘Jeweled Style’: Autonomous Artificiality as Gemstone Text-ure in Wilde’s ‘The Sphinx’” (2011). Entiende allí la acumulación de palabras como piedras preciosas desde un análisis retórico y lingüístico donde persisten comparaciones intertextuales respaldadas por evidencia biográfica. Otro libro que también se inserta en el paradigma historiográfico es *Oscar Wilde and the Poetics of Ambiguity* (1996) de Michael Patrick Gillespie, que acentúa la relación de Wilde con su momento histórico a través del uso de términos como “victorianismo”.

Los estudios hermenéuticos, por su parte, han puesto el acento en la construcción de categorías trascendentales o universalistas como “mito” o “símbolo”, un hecho que permite hablar de una serie de contribuciones enfocadas desde la tradición clásica. Una reciente investigación que da cuenta de la formación clásica de Wilde es *Oscar Wilde’s Aesthetic Education - The Oxford Classical Curriculum* (2019) de Leanne Grech. Desde aspectos más formales, la obra del autor ha sido abordada desde el uso de la paradoja, donde también persiste una perspectiva de la tradición clásica, en *Antihelenismo y anticlasicismo en la obra de Oscar Wilde. El polo opuesto de una mente paradójica* (2008) de Pau Gilabert Barberà. Se destaca *Oscar Wilde and Ancient Greece* (2012) de Iain Ross, un libro que estudia en detalle los textos, instituciones y paisajes que influyeron sobre Wilde para construir su relación con el mundo

antiguo, como lo fue la arqueología de la Irlanda celta. Se trata de un libro que construye relaciones entre obras como *The Picture of Dorian Gray* (1890) y *The Importance of Being Earnest* (1895) y textos como la *Ética* de Aristóteles, los diálogos de Platón y las entonces perdidas comedias de Menandro. Del mismo autor, un artículo sobre el poema *The Sphinx* titulado “‘Charmides’ and ‘The Sphinx’: Wilde’s Engagement with Keats” (2008), lo atribuye a la reelaboración de poemas de John Keats. No obstante, postula a *The Sphinx* de forma diferente a “Charmides” (1881) al mantener una relación dialéctica y crítica con respecto a su “texto anfitrión” en lugar de ser una pura imitación. Dentro del mismo enfoque hermenéutico se encuentra *Religion and mythology in Oscar Wilde’s poem “The Sphinx”* (2008) de Melitta Töller, una investigación específica del poema y una importante contribución para la presente tesis debido a que estudia las diversas mitologías presentes en *The Sphinx* y las relaciones entre ellas. Alude también a la exaltación de la sexualidad en la figura de la esfinge y su relación con la *femme fatale* de finales del siglo XIX en términos simbólicos.

Existe una serie de investigaciones pertenecientes a los estudios de género que realizan aproximaciones de raigambre sexual. En el caso de Wilde, se cruzan con estudios biográficos, donde la condición homosexual del autor se vuelve una clave de interpretación de su obra. “The Bi-Social Oscar Wilde and ‘Modern’ Women” (2001) de Margaret Stetz es un trabajo que alude al autor como participante activo del mundo masculino homosocial y también del mundo de las mujeres bajo el término “bisocial”, unido a su relación con el desarrollo del feminismo en los finales del siglo XIX; “Subversive Desire in Oscar Wilde’s Fairy Tale ‘The Happy Prince’” (2011) de Ayca Erkan es un artículo centrado en la aparición de la homosexualidad en los cuentos de hadas del autor. A su vez, resulta posible aludir a estudios comparados realizados desde el presente paradigma que construyen relaciones con otros autores de finales del siglo XIX, como D’Annunzio: “Homosexuality as (Anti)Illness: Oscar Wilde’s ‘The Picture of Dorian Gray’ and Gabriele D’Annunzio’s ‘Il Piacere’” (1998) de Edward S. Brinkley.

Los estudios sociológicos, finalmente, ponen el acento en las condiciones del proceso de producción, distribución y consumo de la literatura y en el contexto cultural históricamente situado en base a categorías de análisis de la sociedad. Desde la presente perspectiva, se habla concretamente desde dos lugares: por un lado, desde las concepciones políticas atribuidas a Wilde, donde es posible destacar el libro *Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel* (1989) de Norbert Kohl, una investigación que toma las obras del autor sobre la base de una interpretación de orientación textual y tiene en cuenta por igual los contextos biográficos e intelectuales mediante el uso de contradicciones que Wilde muestra como individualismo y

convención. En el mencionado libro hay un capítulo dedicado al poema *The Sphinx* que plantea su relación con la sensualidad y la sugestión. Otro aporte a dichas concepciones es “Oscar Wilde libertario. El alma del hombre en el Socialismo” (2001) de Rodrigo Quesada Monge, orientado sobre los ejes de lo moderno con respecto a la llamada “perfección en el individualismo”, las correspondencias entre ética y estética y su relación con “lo bello” en términos estéticos. Las problemáticas mencionadas también se ven en “El pensamiento político de Oscar Wilde y su defensa de la autenticidad” (2015) de Jean Masoliver Aguirre, donde se considera a Wilde nuevamente desde el término de “esteta” y se explica el desarrollo de una teoría política del individuo que se entronca con la tradición liberal del autor. “Individualism, Art and Society: Oscar Wilde and Assertion against Authority” (2012) de Julie-Ann Robson es otro artículo que da cuenta del anarquismo como indicativo de la exploración de Wilde en la noción de individualismo y concibe la relación del individuo con la autoridad, las fuerzas de la sociedad y el papel de la autoconciencia en la rebelión. Por otra parte, desde la sociología de la literatura también se parte del estudio de las figuras de artista presentes en las obras, como el caso del *dandy*. Aquí se destaca otra importante contribución para la presente investigación, titulada *Oscar Wilde: The Critic as Humanist* (1999) de Bruce Bashford, el cual indaga las expresiones humanistas en los escritos del autor, desde el relato “The Portrait of Mr. W. H.” (1898), las nociones del “yo creativo” en “The Decay of Lying” (1891) y “The Critic as Artist” (1891) hasta llegar a la importancia del “alma” como lugar de la identidad en la epístola publicada *post-mortem De Profundis* (1905). Bashford hace especial hincapié en los usos que ejerce Wilde de su propia subjetividad en el plano discursivo. En la misma línea también se encuentra un estudio del poema *The Sphinx* desde la figura del *dandy* en “Oscar Wilde’s ‘The Sphinx’ - A Dramatic Monologue of the Dandy as a Young Man?” (2004) de Norbert Lennartz, donde se alude a la obra con respecto a la predilección por lo grotesco, lo monstruoso y lo gótico. “Oscar Wilde and the politics of Irish aestheticism” (2000) de Gary Pearce, es otro artículo que ahonda sobre los clichés o estereotipos proporcionados por el propio Wilde como *dandy*.

En base al presente material crítico, podría afirmarse que Wilde ha sido canonizado a mediados del siglo XX en el marco de enfoques historiográficos de índole nacionalista que lo anclan a la categoría de “esteticismo”, un hecho que dificulta dar cuenta de la figura de poeta presente en su producción literaria. Los estudios hermenéuticos realizados sobre Wilde no alcanzan a concebir a la esfinge como un atributo para representar la condición del artista.

1.3. Hipótesis

Los enfoques críticos más comúnmente aceptados y las historias de la literatura inglesa y anglófona han coincidido de manera poco controversial en subsumir bajo la categoría de “esteticismo” a la producción lírica de finales del siglo XIX, en particular a la obra de Wilde. Dicha perspectiva terminó por consolidar un voluminoso repertorio crítico en el cual los principales contenidos culturales de su poesía resultan legibles en términos tales como “poder evocativo”, “propensión a la belleza”, “ensoñación” o “búsqueda de la perfección formal”, sin tener en cuenta otros recortes metodológicos, otras lecturas y otras voces que también cruzan el texto y que solapadamente permanecen allí a la espera de ser interpeladas.

Más allá de los análisis formalistas, retóricos, estilísticos y hermenéuticos que pueblan mayoritariamente la bibliografía wildeana, cabría preguntarse por la figura de poeta que su producción lírica convoca y por los atributos de los cuales dicha representación emana.

La principal hipótesis de la presente investigación plantea que la esfinge, más allá de la trayectoria genealógica de sus símbolos, resulta una configuración clave para volver legible una figura del poeta fuertemente enraizada en la producción lírica de finales del siglo XIX, una figura construida desde una perspectiva aristocratizante que lo instala como erudito.

La representación del poeta de fines del siglo XIX se funda a partir de atributos que los autores humanistas del siglo XVI consolidaron alrededor del mito de la esfinge, en una doble dirección.

Por un lado, Alciato, en el apartado CLXXXVII de su obra *Emblemas* (1531), se refiere a la esfinge como un ser híbrido que porta rostro de doncella, alas de ave y patas de león (1985, p. 230). La esfinge, en su visión, hace referencia a la ignorancia en tanto su rostro implica el deleite y sensualidad, ciega a los hombres y los hace actuar como bestias; los desarraiga de su “verdadera” naturaleza. Sus plumas se definen en tal sentido como la “inconstancia del ánimo”, aquello que por oposición no es firme ni constante. Los pies de león, por su parte, representan la arrogancia. De acuerdo con tal interpretación, y en consonancia con las observaciones de Pedraza, “Trivialidad, Lujuria y Soberbia son los elementos constitutivos de esta Esfinge simbólica” (1985, p. 181).

Por otro lado, la segunda definición que el programa humanista reelabora acerca de la esfinge proviene de Piero Valeriano, de su obra *Hieroglyphica* (1556), donde persiste una revalorización de los saberes esotéricos ligados directamente al pensamiento neoplatónico. Tal recuperación propició una conceptualización de la esfinge como criatura que sirve de guardiana al acceso de dichos saberes, interpretación que se establece como una relectura occidental de

su origen egipcio. La concepción que esboza Valeriano es retomada, entre otros, por el escritor y ocultista francés Joséphin Péladan en su obra *La terre du Sphinx* (1898):

Las esfinges advierten de modo jeroglífico en los templos egipcios, que los principios místicos y los preceptos e instituciones sagradas deben ser mantenidos inviolados de la muchedumbre profana, por medio de las dificultades de los enigmas, y ser tratados bajo la forma de los arcanos. (Pedraza, 1985, p. 184)

La ambigüedad es el aspecto más característico que se instala en la criatura durante el siglo XVI, bajo los contenidos del programa humanista, dado que en sus construcciones de sentido previas –como en Egipto Antiguo, en Grecia Antigua o durante la Edad Media– nunca había contenido tal multiplicidad ni definiciones que permitieran establecer polos tan indeterminados o enigmáticos.

En el poema *The Sphinx* de Wilde –de acuerdo con la presente hipótesis– la esfinge remite a aquella concepción ambigua que el aparato humanista había instalado, al tiempo que constituye un atributo fundamental para establecer una representación erudita del poeta que es posible vislumbrar en las obras líricas de finales del siglo XIX. El autor irlandés comenzó a escribir el poema durante su juventud, y lo modificó a lo largo de su trayectoria creativa, al punto que existen evidencias de la añadidura de al menos catorce versos antes del borrador final¹. La versión definitiva se publicó en 1894, y consta de 174 versos hexadecasílabos, agrupados en estrofas de dos, con rima interna. Publicado de manera individual, apareció en una edición de lujo con tapa dura de vitela rígida, de 25 ejemplares. Contenía cubiertas con diseños pictóricos dorados realizados por Charles Ricketts, un lomo plano con ornamentos también en dorado y ataduras de cinta. La edición simple del poema alcanzó los 200 ejemplares.

La versión que el presente trabajo de investigación utilizará es la edición crítica en lengua original de Oxford University Press, titulada *Oscar Wilde: Complete Poetry* (2009), editado con una introducción, bibliografía, cronología, apéndice y notas textuales de Isobel Murray. A su vez, se utilizará una edición traducida al español por parte de DVD Ediciones, titulada *Poesías Completas: Oscar Wilde* (2000), con prólogo y traducción a cargo de M. Ángeles Cabré.

Para establecer la figura del poeta que subyace en el texto de Wilde y sus vinculaciones con el Humanismo europeo, se toman en consideración también los desarrollos críticos que

¹ Los presentes datos del poema *The Sphinx* se retomaron de las notas de Isobel Murray en la edición de *Complete Poetry* (2009) de Oscar Wilde, publicado por *Oxford University Press*.

dan cuenta del sistema de producción de arte en las cortes del siglo XVI, donde la institución del mecenazgo llevó adelante un programa de promoción de los agentes artísticos con fines estratégicos de legitimación social y propaganda bajo el patrocinio de la clase burguesa.

En la poesía de Wilde, la esfinge se verá especialmente influenciada por la proyección que le había proporcionado el Humanismo del siglo XVI, ligada a la otrora posición privilegiada del artista. Acerca de ello, Burke (2001) afirma que

los artistas afirmaban que pertenecían o deberían pertenecer a una categoría elevada. (...) Incluso quienes no eran artistas parecen haber aceptado la idea de que los pintores eran algo más que simples artesanos. (p. 90)

Durante el siglo XIX, la definitiva hegemonía de la burguesía y la incorporación de nuevas instituciones dedicadas a la generación y distribución de discursos dominantes posibilitaron la paulatina autonomía del campo artístico con respecto al campo de poder. La poesía de finales del siglo XIX constituye, entonces, el último capítulo del proceso de desarraigo del artista con respecto a las estructuras burguesas desde las cuales se consolida la legitimación de los discursos dominantes (Abate, 2007, p. 59).

La esfinge resultaría legible como un atributo residual, destinado a resguardar la pertenencia del artista a un espacio de distinción social vinculado con un pretérito egregio, representado en términos aristocratizantes, mediante el cual se procura reconstruir un escenario de dignificación erudita y cultural. Pero al mismo tiempo, por su ambigua condición, la esfinge también interpela al poeta, que se descubre definitivamente arrojado desde un entorno burgués en el cual reina la mediocridad.

The Sphinx, que en sí mismo es un monólogo del poeta frente a la esfinge, da cuenta del conocimiento y de la erudición relativa a otras culturas y mitologías antiguas desde la posición de un artista que se representa “superior” con respecto a otros grupos sociales, pero al mismo tiempo explora el desánimo ante el inaccesible arcano que la mítica figura custodia. El poeta vislumbra a la esfinge desde la ambigüedad, una característica que los humanistas del siglo XVI le atribuyeron, y tal percepción la convierte en un atributo para la figura del artista fuertemente arraigada en la producción poética de finales del siglo XIX.

1.4. Objetivos generales

- a. Contribuir al desarrollo crítico de la figura del artista en la poesía europea de finales del siglo XIX, y en particular en la producción de Oscar Wilde.

- b. Establecer relaciones culturales entre el programa humanista europeo del siglo XVI y la producción lírica de finales del siglo XIX, a partir de los atributos simbólicos adjudicados a la esfinge.

1.5. Objetivos específicos

- a. Analizar la representación de poeta que se instala en *The Sphinx* de Oscar Wilde, con particular atención a los atributos culturales de la esfinge.
- b. Reconstruir una cronología de los atributos culturales y simbólicos de la esfinge, desde su origen en Egipto Antiguo hasta su revitalización clave en el Humanismo, una instancia que influenciará notablemente a la poesía de finales del siglo XIX.
- c. Profundizar las significaciones de los atributos culturales de la esfinge en las producciones literarias y artísticas concebidas en el marco del programa humanista europeo del siglo XVI.
- d. Explicar los efectos de las vinculaciones y la ambigüedad entre los atributos humanistas de la esfinge y la figura de poeta en la obra lírica.
- e. Identificar los atributos de poder residuales que se constituyen en torno a la esfinge.

1.6. Marco teórico y metodológico

La literatura es un campo de estudio en el que, para producir un discurso crítico, se torna necesario no solo atender a la pluralidad de sus voces y formas sino también a los diversos entramados históricos, políticos y culturales en los cuales surge y a los que representa. Por lo tanto, un análisis intertextual, contextual e interdisciplinario de corte “culturalista”, que expanda el campo y los métodos de la literatura, se hace necesario al momento de acceder al análisis del corpus literario involucrado. El enfoque contribuye a entender dichos textos como el producto de particulares encrucijadas sociales, políticas y culturales. Por lo tanto, según las premisas teóricas de Raymond Williams, la concepción de literatura que subyace a la presente investigación es aquella que la concibe como el proceso y el resultado de la composición formal dentro de las propiedades sociales y formales del lenguaje. Consideramos que los textos literarios circulan y se instalan como representativos no sólo por sus méritos intrínsecos sino también porque representan las particulares construcciones históricas y políticas de una sociedad.

La metodología general en cuanto a análisis de la poesía de fin de siglo XIX se sustentará en un examen fundado en la teoría cultural y literaria propuesta por Williams, ya

que más allá de las especificidades literarias, analizaremos las formas que han determinado ciertas inclusiones y exclusiones en los cánones vigentes de la crítica contemporánea. El análisis de las presentes formas mostrará cómo la literatura –como disciplina– ha controlado y especializado la verdadera multiplicidad de la lírica finisecular y redefinido los roles y representaciones de sus artistas e intelectuales.

En cuanto a los aspectos más metodológicos, y con particular atención a la producción lírica de Wilde, cuyo extenso poema *The Sphinx* constituye el objeto de estudio de la presente investigación, se emplearán algunos de los principales aportes críticos formulados por Gramuglio en torno a las categorías “figuras de escritor” y “estrategias de escritor”, que han sido descritas en la presentación del presente proyecto. Cabe destacar que cuando la autora hace referencia al lugar del escritor en la literatura y en la sociedad, se funda en el marco teórico elaborado por Bourdieu acerca de “campo de poder” y “campo intelectual”. Dichos dispositivos teóricos serán tenidos en cuenta en nuestra investigación, ya que vislumbran la consideración del escritor como un sujeto involucrado en una red de relaciones y tensiones entre agentes que luchan por obtener una posición dentro de un campo literario que nunca está aislado o separado del campo de poder.

2. La persistencia de la esfinge desde Egipto Antiguo hasta el siglo XVI

“Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo,

ver en la muerte el sueño, en el ocaso
un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre. La poesía
vuelve como la aurora y el ocaso.”

Jorge Luis Borges, “Arte Poética” (1960)

2.1. La esfinge egipcia

El origen de la esfinge se sitúa en un sistema político egipcio determinado por un monarca y un grupo de privilegiados que obtenían su poder en calidad de ser “mensajeros” o “ministros” de las divinidades. La esfinge tuvo primeramente un rostro masculino, un cuerpo de león y su papel estaba ligado a las creencias religiosas. Una de las principales funciones que eran atribuidas esta criatura era la resurrección: según la creencia, obraba como un guardián que guiaba al faraón recién fallecido hacia el mundo divino en una instancia no terrenal; de allí el vínculo entre las esfinges y las pirámides: las pirámides tenían el objetivo de albergar de manera eterna a los faraones, los máximos representantes políticos, luego de su muerte. Otra de las funciones atribuidas a la esfinge fue ser un agente comunicador entre el hombre y el mundo divino.

Las tumbas en Egipto son las “sedes del espíritu difunto”, y la esfinge, como criatura, es el guardián de dichas construcciones al ser usualmente colocadas a cada lado de las pirámides y de las construcciones sagradas, como es el caso del recinto del templo de Amón en Karnak y el de Amón en Luxor (Espinel, 2001, p. 12). Una de las esfinges más destacadas es la “Gran Esfinge” de Guiza, esculpida en una roca caliza alrededor del siglo XXVI a.C., durante la IV Dinastía, asentada en la prolongación de la pirámide de Kefrén situada justo frente a un templo.

Si bien no es posible establecer una fecha puntual de la primera aparición de la esfinge en la mitología egipcia, algunos escritos antiguos como *Los Textos de las Pirámides* la ubican en la V Dinastía y la representan en un constante vínculo con la figura del león o como un “doble dios león”, como un guardián del mundo subterráneo, del mundo de la muerte, y una guía de los faraones hacia el mundo divino.

El atributo de la esfinge como una fuente de secretos y de enigmas se ha popularizado considerablemente en la cultura occidental. Tal hecho puede deberse a su origen: en una sociedad como la egipcia, donde la escritura y los rituales religiosos se destinaban a pequeños círculos de poder, existía un gran desconocimiento por parte de las clases sociales más populares. En tal sentido, persistía una lectura enigmática de determinadas figuras, debido a que era un saber que se encontraba vedado.

El modelo de la esfinge de rostro masculino y cuerpo de león fue imitado luego por todos los pueblos del mediterráneo oriental, que llega incluso hasta Italia y Galia, y con el paso del tiempo y a través de las construcciones que distintas civilizaciones realizaban sobre dicha criatura, se le han incorporado elementos nuevos (Villalobos, 2012, p. 253). Sin embargo, resulta necesario destacar que las esfinges egipcias poseían diversas formas de aparición: sentadas, en cuclillas, de pie o elevándose. Aquellas que se instalaban a los lados de los templos representaban la figura del guardián. Sin embargo, en las obras pictóricas es posible encontrar a una esfinge con cabeza de hombre, una forma de aparición que relaciona a la criatura con una figura masculina. Sus rasgos se asemejarían a las de los gobernantes, lo cual implica una representación del mismo como un dios-sol, donde se constituiría como una criatura portadora de sabiduría, abundancia y fuerza divinas. En su figura masculina, es puesta en relación con el dios Amón cuando porta una cabeza de carnero, y también con el dios Thot al portar una cabeza de halcón.

La esfinge también adquiriría una representación femenina que se caracterizaba por la posesión de un busto de mujer, un hecho que la asociaba a la imagen de Isis y que contendría las nociones de fecundación y concepción al ser frecuentemente colocadas a los lados del llamado “Árbol de la Vida” de los egipcios.

El origen de la esfinge en Egipto Antiguo permite pensar que desde sus inicios ha “encerrado” secretos a los que solo acceden las *élites*, vinculándose con el poder político y con la inaccesibilidad de determinados conocimientos a las clases populares.

2.2. La esfinge griega

Una de las más notables diferencias entre la esfinge egipcia y la griega es que la apropiación de la criatura por parte de Occidente convirtió su carácter ambivalente entre cabeza de hombre o de mujer en uno unívoco: la cabeza de mujer. En la mitología griega se utiliza el término esfinge (nombre helenizado del griego Σφίγξ) para aludir a una criatura monstruosa asociada con la muerte. Sus orígenes en el mundo occidental se hallan alrededor de los siglos

VIII y VII a.C. en la *Teogonía* de Hesíodo, quien establece a la esfinge como descendiente de la Quimera y de Orto y la instala por primera vez como monstruo en la época arcaica: no es más que una “engullidora de hombres”, es funesta y representa ruina y calamidad para el héroe, determinado por el modelo social impuesto.

El modelo hegemónico de hombre se hallaba determinado por los varones guerreros y se caracteriza por el *logos*, un hecho que remite a los mitos griegos y a la construcción de figuras heroicas como Hércules, Odiseo, Teseo o Perseo, puesto que no solo poseen su fuerza física sino también un poder discursivo: son la voz de la razón, son figuras ejemplares. La mujer, por su parte, poseía un papel sumamente recluso y se encontraba determinada por su sumisión frente a la figura masculina. En oposición a la figura hegemónica del hombre, se halla la mujer que no es sumisa, y que, por lo tanto, representa la amenaza y el peligro: las Gorgonas, las Erinis, las Sirenas, las Arpías, las Esfinges, entre otras, concebidas como monstruos de mujeres animalizadas, las portadoras de la voz irracional.

Sin embargo, en la tragedia de *Edipo Rey* de Sófocles, que se tiende a ubicar posteriormente al 430 a.C., se exalta a la esfinge no solo como monstruo sino como portadora de saberes. Tal concepción permite diferenciarla de la noción que Hesíodo le atribuyó en la época arcaica. Si bien en la cultura griega la criatura posee su carácter de guardiana, también adquiere una significación de amenaza al poseer alas de un ave de rapiña.

Las características de la esfinge como violenta, sangrienta, objeto de terror y portadora de enigmas, no casualmente, se han fundido en la imagen de una esfinge con busto femenino; un factor que la vincularía con los modelos impuestos socialmente del hombre y la mujer. En tal sentido, la esfinge se consolidó como una de las criaturas femeninas monstruosas que ha perdurado en la literatura griega y donde se representa a “lo otro”, lo indescifrable, lo peligroso, lo monstruoso, lo que acecha al hombre. Es una criatura que, si bien se constituye como guardiana e incluso como generadora de fascinación por ser sabia, se vuelve de un momento a otro una entidad descontrolada, tirana, enajenada, destructora y delirante.

En la tragedia Sófocles se halla a la esfinge por primera vez en posición asentada, como sinónimo de sabiduría. En la presente obra, se funda el rasgo de la inteligencia en la esfinge y se alude a la posibilidad de vencerla a través de la resolución de sus enigmas, es decir, mediante el intelecto. *Edipo Rey* definirá a la esfinge como la “doncella de corvas garras cantora de enigmas” (vv. 1199-1200). Posteriormente, Eurípides también hará referencia a ella en su tragedia *Fenicias* como la “astuta doncella” (v. 49) o la “alada doncella” (v. 1042) portadora de enigmas que hacía desaparecer a los hombres.

Muchas de las monstruosidades femeninas de los mitos clásicos han sido construidas mediante el notable rasgo de la voz. La esfinge, por su parte, es un monstruo que ejerce tiranía con su voz y que resulta ser una figura temible a la que se debe enfrentar y vencer mediante el ingenio. El enigma, en tal sentido, implica constantemente la evocación de un canto ligado directamente a la voz y al lenguaje; por ello se le atribuye el epíteto de “cruel cantora” (v. 37) o “de enigmáticos cantos” (v. 130) en *Edipo Rey*.

Como se observa, la esfinge griega cuenta con una abundancia de referencias en la literatura clásica. Se trata de una reconstrucción occidental de la figura de la esfinge, a la que le fueron adjudicados nuevos valores culturales, los cuales se ubican, principalmente, en relación con la monstruosidad y la animalización de la figura de la mujer en pos dar cuenta del peligro de la “naturaleza femenina”, opuesta al modelo hegemónico determinado por el hombre.

2.3. La esfinge medieval

Si algo ha caracterizado a la cultura medieval fue la propagación de historias populares sobre monstruos y criaturas que acechaban a los hombres y que eran ligadas al Demonio. Las historias sobre seres fantásticos son el producto de la apropiación que la iglesia había ejercido para adquirir control sobre el orden social.

Abundan las historias medievales que relatan la aparición de monstruos en los bosques y sobre las criaturas que vivían en las aguas más lejanas y que impedían navegar. Se trataba de la imposición de creencias en función de la doctrina religiosa, y para ello, la Iglesia utilizó diversas criaturas mitológicas preexistentes en la Antigüedad grecolatina. Las figuras monstruosas que más énfasis han tenido en la cultura medieval son las Sirenas, los Minotauros, los Grifos, entre otros, cuyas características comunes se traducen en la posesión de patas hendidas, la prolongación de una cola de serpiente o la portación de cuernos. Los monstruos en el Medioevo son vinculados directamente con la imagen bíblica de Satán, de manera que su aparición se justifica al constituirse como una advertencia ante el Mal, ante el Demonio y como oposición a Dios. Si bien la esfinge no es una entidad monstruosa a la que se haya aludido de manera tan notable como las criaturas mitológicas anteriores, no hay un desconocimiento de ella.

La creación de un imaginario se lograba a través de la propagación de figuras monstruosas en la literatura, en la arquitectura, en la pintura y también en las fiestas tradicionales como el carnaval. La pertenencia a la religión cristiana se ejercía, entonces, mediante el acto de promover el miedo: la utilización de criaturas monstruosas cumplía la

función de obtener dominio y tomar el poder de la creencia popular en favor del dogma cristiano. Acerca del imaginario y de la creación de monstruos, Rubio Tovar (2006) señala que el monstruo echó raíces en el imaginario, esa capacidad tan profunda que crea y combina las imágenes de que se nutre una sociedad, y también ese conjunto de procedimientos individuales y colectivos que crean y asocian imágenes. (...) El imaginario es el dominio de las creencias, especialmente de aquellas que se refieren a las fuerzas sobrenaturales, sean positivas, negativas o ambiguas (los muertos). El imaginario habla también de lugares del más allá, concebidos como espacios separados del mundo terrestre y es también el dominio de la leyenda y del mito, que promete a las sociedades forjarse un pasado (el paraíso terrenal), imaginarse un futuro (utopía) y, en definitiva, es el terreno de lo maravilloso exótico y antropológico, donde se expresa el rostro del otro (el salvaje, el monstruo, el extranjero). (p. 122)

Respecto a cómo se define el monstruo en el mundo medieval, como afirma Kappler, no es posible instalar una sola definición de “monstruo”, sino más bien diversos intentos que varían según autores y épocas. En el sentido más amplio, el monstruo se define *con relación* a la norma. La norma es un postulado de sentido común, de manera que todo depende de cómo se defina a esa norma (2004, p. 235). La primera característica que destaca al monstruo medieval es, justamente, la de su diferencia con respecto al modelo, su imperfección: es una excepción.

La esfinge, particularmente, es una monstruosidad que para el Medioevo implica un nexo con la sexualidad. Tal asociación puede deberse a la construcción de la criatura sobre una ambivalencia entre su representación femenina por su busto y rostro de mujer, y su representación masculina por su cuerpo de león. No obstante, tal ambivalencia tenderá a disminuir en el mundo occidental para dar lugar a una predominante representación femenina. Acerca de su significación sexual, Kappler (2004) establece:

Ese continente se halla ocupado esencialmente en la Edad Media, por la mujer, y por la forma más monstruosa de la mujer, la bruja. (...) Desde tiempos muy antiguos, la sexualidad está relacionada con la monstruosidad, la esfinge es un ejemplo tan ilustre que ha dado ocasión a innumerables comentarios, e incluso ha proporcionado al psicoanálisis su complejo más célebre. Las divinidades de la fecundidad tienen en ocasiones elementos monstruosos, como las diosas-madres. (p. 296)

La figura de la esfinge posee una notable aparición en el arte románico: las esfinges se constituían generalmente como figuras femeninas, con alas, y eran uno de los monstruos que se instalaban en los capiteles de las portadas o del arco triunfal. Algunos de los sitios arquitectónicos donde pueden ser halladas es en los capiteles de Basílica de San Vicente en Ávila, en las figuras trazadas en el suelo de mármol de la Catedral de Siena o en los capiteles de la Iglesia de San Esteban en Moradillo de Sedano. A su vez, por su contexto cercano a los Grifos, se les atribuye el valor de vigilantes míticos (Villalobos, 2012, p. 270).

En la cultura medieval, la esfinge perdura bajo su figura femenina, forma parte de un conjunto de criaturas de origen grecolatino definidas como monstruosas, opuestas a la norma cristiana y utilizadas para ejercer control político y social a través del miedo por lo demoníaco.

2.4. La esfinge humanista

El Humanismo, como programa cultural, dio lugar en el siglo XVI a una reconstrucción ambigua de la figura de la esfinge. Por un lado, se la define negativamente como una representación de la ignorancia al ser percibida como un monstruo sexual y una figura lujuriosa que está alejada del saber racional, una caracterización que se vincula con sus significaciones precedentes en Occidente. Por otro lado, también será definida de manera positiva al verse como representativa de los saberes esotéricos, una definición que la vincula con sus orígenes orientales.

La esfinge como expresión de la ignorancia fue referenciada en el emblema CLXXXVII de *Emblemas* (1531) de Alciato, quien la caracteriza como un ser híbrido por portar rostro de doncella, alas de ave y patas de león (1985, p. 230). La criatura, según Alciato, expresaría el sentido de la ignorancia en tanto que su rostro implica el deleite y sensualidad, el cual ciega a los hombres y los hace actuar como bestias: los arranca de su verdadera naturaleza. Los pies de león representarían la arrogancia y la soberbia, factores que la convierten en el producto de tres elementos: la levedad del ingenio, el deseo sexual exacerbado y la soberbia. Una vez más, se alude a la esfinge como una figura opuesta al modelo hegemónico impuesto socialmente, producto de una influencia tanto clásica como medieval.

Trivialidad, Lujuria y Soberbia son los elementos constitutivos de la Esfinge simbólica, que, en sí misma y como conjunto de los tres, viene a ser algo más que su mera suma; resulta un todo con más sentido que cada una de sus partes, un producto: la Ignorancia. Y, ¿quién es capaz de vencer a la Ignorancia? El que sabe, como Edipo, qué es el Hombre; quien conoce el lema escrito con letras de oro en el pronaos del templo de

Apolo en Delfos: *Conócete a ti mismo*. ¿Quién se conoce a sí mismo? El que no es cegado por la trivialidad, la concupiscencia, el orgullo desmesurado: quien renuncia a las apariencias, a los deseos, a las opiniones. (Pedraza, 1985, p. 181)

Como establece Pedraza, la tensión entre la esfinge y el modelo hegemónico al que se opone se traduce en la distinción clásica entre *doxa* (opinión) y *episteme* (conocimiento) (p. 183). La concepción de la esfinge como *doxa* se funda a partir de sus enigmas: al resultar confusos para el hombre, generan vacilación, un hecho que deriva en la muerte de aquellos que no pueden resolverlos. Tal modo de accionar permite ligar a la criatura con la concepción de un monstruo irracional.

La concepción negativa que Alciato da a la esfinge surge en la revitalización de los saberes clásicos propios en la Antigüedad. No obstante, dentro del humanismo del siglo XVI, en la recuperación de los saberes clásicos, también se da lugar a una corriente orientada hacia la filosofía, la teología y la ciencia con la magia a su mismo nivel. La esfinge, desde este paradigma, posee una valorización positiva, puesto que se encontraría inscrita en la recuperación de los saberes esotéricos dentro de un marco neoplatónico al que alude Yates (1983) para establecer que los humanistas

no hacían más que volver al marco pagano de un Cristianismo primitivo, a aquella concepción religiosa del mundo, fuertemente impregnada de influencias mágicas y orientales, que había constituido la versión gnóstica de la filosofía griega y el refugio de los paganos hastiados que buscaban una respuesta al problema de la vida, distinta de la que ofrecían sus contemporáneos, los primeros cristianos. (p. 18)

En los *Hermetica* filosóficos, y en la magia asociada a ellos, hay una notable influencia de creencias egipcias originales. Tales escritos no fueron hechos en tiempos remotos por un sacerdote egipcio de gran sabiduría, como fue la creencia generalizada desde el siglo XVI, sino por varios autores desconocidos, probablemente griegos, que contienen elementos de la filosofía popular griega, una mezcla de platonismo y estoicismo, combinada con algunas influencias hebraicas y, probablemente, pérsicas (Yates, 1983, p. 19).

La esfinge, en tal sentido, brilla al ser ligada directamente a una recuperación de la sabiduría esotérica que ha sido transmitida, según Pedraza (1985), desde Adán a los griegos y romanos a través de los sacerdotes egipcios y las escrituras sagradas, que son los jeroglíficos (p. 182).

La interpretación de la esfinge como representativa del conocimiento esotérico fue establecida por Piero Valeriano en sus *Hieroglyphica* (1556), VI, referido por Péladan en su obra *La terre du Sphinx* (1898): “las esfinges advierten de modo jeroglífico en los templos egipcios que los principios místicos y los preceptos e instituciones sagradas deben ser mantenidos inviolados de la muchedumbre profana, por medio de las dificultades de los enigmas.” (Pedraza, 1985, p. 184). La noción de guardián se volvería a instalar entonces como característica de la esfinge humanista para brindar un valor positivo; se trata de una criatura que vela un saber oculto.

La criatura también se encuentra presente en otras producciones posteriores al siglo XVI, como es el caso del emblema XXXIX de *Atalanta Fugiens*, libro de emblemas sobre alquimia escrito por Michael Maier en 1617. Aquí se le atribuye un vínculo con la naturaleza de las cosas secretas, un hecho que posibilita esbozar una relación con la pregunta que la esfinge le hace a Edipo, no en relación con las edades del hombre, sino con figuras geométricas que remiten a un simbolismo hermético:

La alusión al niño que va a cuatro patas sería una referencia al cuadrado, que simboliza los cuatro elementos; el anciano con bastón sería una referencia al triángulo, que representa las tríadas cuerpo-espíritu-alma y Sol-Luna-Mercurio; en fin, el hombre que camina sobre sus dos piernas se refiere a la semicircunferencia, símbolo de la Luna en creciente. (Villalobos, 2012, p. 273)

Podría decirse, entonces, que a través del programa cultural humanista se le atribuye a la esfinge una representación ambigua: persiste una recuperación por parte de Alciato de la cosmovisión clásica arcaica, donde el primero en darle un valor negativo a la criatura en el mundo occidental fue Hesíodo al verla como monstruosidad que destruye al hombre. No obstante, la sabiduría esotérica, bajo la denominación de Valeriano, permite identificar a la esfinge como una criatura que porta conocimientos relacionados con la magia y con el ocultismo, una perspectiva que asienta una acepción positiva a raíz de la recuperación de la esfinge sabia de *Edipo Rey*.

3. *The Sphinx* de Oscar Wilde y la representación de poeta

“In the best days of art there were no art-critics. The sculptor hewed from the marble block the great white-limbed Hermes that slept within it. The waxers and gilders of images gave tone and texture to the statue, and the world, when it saw it, worshipped and was dumb.”

Oscar Wilde, “The Critic as Artist” (1891)

3.1. La esfinge, Wilde y la poesía de finales del siglo XIX

Inserta en las producciones líricas de finales del siglo XIX², la esfinge se construye como un atributo residual: es una criatura que porta valores de un pasado ilustre para los poetas. Una de las características más significativas de esta esfinge es su influencia humanista, la cual parte de su nexa con *La Gioconda* (1503) de Leonardo da Vinci. La famosa pintura del siglo XVI fue leída como una esfinge ante los ojos del siglo XIX, una lectura afianzada bajo las palabras de Théophile Gautier en el año 1867³:

La Joconde! Sphinx de beauté qui souris si mystérieusement dans le cadre de Léonard de Vinci et semblés proposer à l'admiration des siècles une énigme qu'ils n'ont pas encore résolue, un attrait invincible ramène toujours vers toi! (...) De quelle planète est tombé, au miheu d'un paysage d'azur, cet être étrange avec son regard qui promet des voluptés inconnues et son expression divinement ironique? (...) Les pénombres de leurs yeux profonds cachent des secrets interdits aux profanes, et les indexions de leurs lèvres moqueuses conviennent à des dieux qui savent tout et méprisent doucement les vulgarités humaines. Quelle fixité inquiétante et quel sardonisme surhumain dans ces prunelles sombres, dans ces lèvres onduleuses comme l'arc de l'Amour après qu'il a décoché le trait! Ne dirait-on pas que la Joconde est l'Isis d'une religion cryptique qui,

² Cuando se habla de “poesía de finales del siglo XIX” se suele aludir a un conjunto de manifestaciones líricas que la perspectiva de raigambre nacionalista etiquetó bajo nombres como Simbolismo, Esteticismo, Parnasianismo, Decadentismo y Modernismo. Tales denominaciones promueven su estudio en forma fragmentaria, un hecho que imposibilita percibir en términos globales la identidad común que reúne a todos los “ismos”. El presente trabajo de investigación hará uso del término “poesía de finales del siglo XIX” como un conjunto de expresiones literarias que contienen un factor común, y esas son sus “formas residuales, identificables a partir de modalidades de resistencia frente a la cultura dominante.” (Abate, 2007, p. 15)

³ El fragmento citado perteneciente a Gautier fue publicado por primera vez en la guía de una obra colectiva destinada a los visitantes de la *Universal Exhibition of Paris* de 1867. La cita pertenece al libro póstumo de Gautier, titulado: *Guide de l'amateur au Musée du Louvre: suivi de la vie et les oeuvres de quelques peintres*, donde se reimprime su artículo de la obra colectiva anterior y se publica finalmente en 1882.

se croyant seule, entr'ouvrc les plis de son voile, dût l'imprudent qui la surprendrait devenir fou et mourir? Jamais l'idéal féminin n'a revêtu de formes plus inéluctablement séduisantes. (Gautier, 1882, pp. 26-27)

La lectura de *La Gioconda* a partir de atributos que la relacionan con una esfinge fue profundamente divulgada en los poetas de finales del siglo XIX, quienes adhirieron a dicha lectura en su producción literaria. Gautier alude a su sonrisa misteriosa, a la portación de enigmas de siglos precedentes, a una figura prometedora de “placeres desconocidos”, burlona, de carácter “sobrehumano”, a una entidad seductora que constantemente resurge, se la vincula con Isis y con una “religión críptica” y es planteada como un ideal femenino. Cabe destacar que la interpretación de uno de los retratos femeninos más renombrados del mundo moderno como una esfinge también es una lectura que legitimó Walter Pater en 1873⁴:

She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her; and trafficked for strange webs with Eastern merchants: and, as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as Saint Anne, the mother of Mary; and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and the hands. The fancy of a perpetual life, sweeping together ten thousand experiences, is an old one; and modern philosophy has conceived the idea of humanity as wrought upon by, and summing up in itself, all modes of thought and life. Certainly Lady Lisa might stand as the embodiment of the old fancy, the symbol of the modern idea. (Pater, 1980, p. 99)

Las definiciones tanto de Gautier como de Pater confluyeron para edificar una esfinge que se presenta como un atributo residual para los poetas de finales del siglo XIX, un hecho que se vislumbra en las recurrentes referencias a la criatura en las obras líricas de la época: su forma de aparición generalmente se plantea bajo el aspecto de una mujer de sonrisa misteriosa con cuerpo de león y alas, alusión que permite dar cuenta de su predominante figura occidentalizada. Se trata de un ser mitad mujer y mitad animal que es visto como un ideal, como el símbolo de la eternidad, la portadora de conocimientos universales y de secretos

⁴ El fragmento citado perteneciente a Pater fue publicado en su obra *Studies in The History of The Renaissance*, un título que en las ediciones posteriores a 1877 sería retitulada como *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*.

oscuros, características que sacan a relucir la influencia de los discursos humanistas de Gautier y Pater.

Numerosos poetas del siglo XIX aludieron a la misteriosa mujer esfinge en sus obras líricas, tal es el caso no solo de Wilde en *The Sphinx*, sino también de Baudelaire en su poema “La Beauté” presente en *Les Fleurs du mal* (1857); “Al poeta Andrea Sperelli” de D’Annunzio en *La Chimera* (1890); “Sphinx” de José-María de Heredia incluido en *Les Trophées* (1893); “Ite missa est” de Rubén Darío presente en *Prosas profanas y otros poemas* (1896); “Le Sphinx” de Albert Samain, incluido en *Symphonie Héroïque* (1900), entre otras. Dichas producciones líricas componen una serie de numerosas referencias a la misma criatura mitológica durante la misma época.

Plantear a la esfinge como un atributo residual propio de un pasado egregio para los poetas de finales del siglo XIX es una afirmación que se funda a partir de la recuperación de valores humanistas en las definiciones de Gautier y Pater: sus concepciones acerca de ella y su vínculo con una de las pinturas más reconocidas del siglo XVI pueden ser entendidos como una revitalización de marcadas influencias humanistas. La esfinge, en el siglo XVI, fue definida por Alciato y por Valeriano de manera ambigua: al interpretar a la criatura como la ignorancia y como la sabiduría de forma simultánea, se dio lugar al carácter la ambigüedad, el cual es retomado por la poesía de finales del siglo XIX en pos de la identificación con un pasado glorioso. La esfinge, de tal manera, se constituye a finales del siglo XIX como un atributo a través de las definiciones de Gautier y Pater que la ligaban a *La Gioconda*. La presente lectura perduraría especialmente en la esfinge wildeana.

El hecho de que una gran cantidad de poetas europeos y no europeos, dentro de los cuales se encuentra Wilde, pretendan exaltar valores residuales propios de un pasado que identifican como ilustre contiene una referencia específica al siglo XVI, donde el artista era portador de prestigio al ser el protegido de un mecenas que se legitimaba a través del arte. El acto de aferrarse a dicho pasado prestigioso permite leer a poetas como Wilde como humanistas. No obstante, dicha afirmación no resulta ser una novedad, puesto que ha sido objeto de estudio de investigaciones previas. Wilde ha sido definido como humanista numerosas veces por su editor y amigo Robert Ross, luego por críticos como Rodney Shewan y posteriormente también se lo define como un humanista en la edición de Oxford de los cuadernos del autor, a cargo de Philip Smith y Michael Helfand (Bashford, 1999, p. 59). En tal sentido, es posible establecer que el poema *The Sphinx* contiene y reproduce valores residuales del programa cultural humanista con el fin de distinguir al poeta de la clase burguesa.

Wilde es un escritor que cuenta con un amplio repertorio de producciones literarias, dentro del cual es posible destacar sus obras narrativas, compuestas por catorce relatos y una novela: su libro de cuentos *The Happy Prince and Other Tales* (1888), su relato “The Portrait of Mr. W. H.” (1889), su novela *The Picture of Dorian Gray* (1890), luego continuaron dos libros de cuentos publicados en el mismo año: *A House of Pomegranates* y *Lord Arthur Savile’s Crime and Other Stories* (1891). Dentro del género dramático, se encuentran nueve escritos: *Vera; or, The Nihilists* (1880), *The Duchess of Padua* (1891), *Salomé* (1891), *Lady Windermere’s Fan* (1893), *A Woman of No Importance* (1893), *The Importance of Being Earnest* (1895), *An Ideal Husband* (1895), y sus obras publicadas *post-mortem* de manera inconclusa: *A Florentine Tragedy* (1903) y *La Sainte Courtisane* (1908).

En lo que respecta a sus producciones líricas, Wilde escribió al menos ochenta y siete poemas. En primer lugar, se encuentra la publicación individual de *Ravenna* (1878), luego su colección obras poéticas compiladas en *Poems* (1881), la cual tendría posteriores ediciones con revisiones y modificaciones, y la publicación individual de los poemas *The Sphinx* (1894) y *The Ballad of Reading Gaol* (1898).

No obstante la vasta producción poética de Wilde, las obras literarias que le han brindado más fama y más renombre como escritor fueron las narrativas y las teatrales. Su colección *Poems* tuvo repercusiones sumamente negativas por parte de la prensa de la época y fue objeto de numerosas críticas. La mayoría de los poemas de Wilde fueron escritos en su etapa de juventud, sin embargo, muchos de ellos fueron modificados con el paso del tiempo por el mismo Wilde para luego ser publicados años después de su fecha de producción original o republicados con ciertos cambios. Acerca de la recepción de su colección de poemas de 1881, Beckson (2005) establece:

Despite the generally unfavourable or mixed reviews in England, the book went through five editions (totalling 1250 copies), which, if not overwhelming, was an impressive beginning for a new poet at a time when a first volume of poems was expected to sell between 300 and 500 copies, though, no doubt, some of the public interest had as much to do with Wilde’s personality as with his poetic accomplishment. (p. 3)

El poema *The Sphinx* de Wilde sale a la luz en un momento muy próximo al de sus obras narrativas y teatrales más reconocidas: en 1890, *The Picture of Dorian Gray* fue objeto de gran controversia al ser tachado ante la prensa de la época como una novela sumamente

inmoral. A pesar de ello, obtuvo alabanzas provenientes de la revista *Lippincott's*, de la mano de Julian Hawthornese, quien lo comenta como un “libro notable que todos querrían leer” (Beckson, 2005, p. 7). Se trató de una obra que recibió una gran atención pese a no contar con un formato de libro propiamente dicho, producto de haber sido publicado en una revista.

Luego, entre 1891 y 1893 se dan a conocer las obras teatrales de *Salomé*, *A Woman of No Importance* y *Lady Windermere's Fan*, las cuales fueron aclamadas por la crítica; la prensa le brindó a Wilde un gran reconocimiento por ellas. Es entonces cuando, en medio de su más grande éxito, el autor decide publicar en 1894 su poema *The Sphinx* en una edición de lujo de manera individual. Dicha producción poética no fue recibida de manera positiva, debido a que la forma del poema, categorizada como “extraña”, llamó la atención de los críticos. Se trataba de un escrito de su juventud que contrastaba notablemente con sus últimas obras teatrales tan exitosas.

The Sphinx did little to advance Wilde's reputation; coming after the success of *A Woman of No Importance*, it was perhaps an error of judgment on Wilde's part to commit to print, at a high point in his career as a playwright, a poem conceived and partly written in his youth. Critics such as Reginald Golding Bright were prepared to condemn such a work designed to attract attention by its strangeness. (Beckson, 2005, p. 13)

Resulta posible afirmar que *The Sphinx* retoma gran parte de las conceptualizaciones que Pater planteó acerca de la figura de la esfinge a finales del siglo XIX. Estudios anteriores ya han demostrado que Wilde efectivamente hizo uso del discurso de Pater en varios de sus escritos. Boyiopoulos (2015) afirma que el poeta “imitates Pater's description of Gioconda. Learned experience that becomes increasingly specialised by ‘corious sins’ gives rise to learned, ‘impossible desires’ that are projected in the utrodden territory of fantasy.” (p. 31) Los mencionados “deseos imposibles” son concepciones que se encuentran presentes en *The Sphinx* y que son ligados a la esfinge.

El presente poema no resulta ser una producción poética más de finales del siglo XIX. Lennartz (2004) establece que se trata de un poema clave que refleja un escenario histórico particular debido a que se enfoca en

...the basic contradictions nineteenth-century aestheticism struggled to solve, it gives the attentive reader a shattering insight into the utopian impracticability of dandyish life

and is thus, more than any other piece of decadent art, a revealing comment on the illusoriness and deceptiveness of *fin-de-siècle* façades and masks. (p. 415).

En los capítulos anteriores se ha esbozado un recorrido por la evolución de la esfinge desde sus orígenes egipcios hasta el Humanismo del siglo XVI para aludir a la tradición que porta criatura, dado que en el poema se referencia la compleja y larga trayectoria del ser mítico. No obstante, el momento que más influirá en la construcción del poema es la conceptualización de ambigüedad originada en el programa cultural humanista, un hecho que permite hablar de la esfinge como un atributo residual. La hipótesis de la presente investigación plantea que la esfinge, más allá de la trayectoria genealógica de sus símbolos, resulta una configuración clave para volver legible una representación de poeta fuertemente enraizada en la producción lírica de finales del siglo XIX, una figura construida desde una perspectiva aristocratizante que lo instala como erudito.

La ambigüedad es el aspecto más característico que se instala en la criatura durante el siglo XVI, producto de las definiciones de Alciato y de Valeriano. Según la hipótesis del presente trabajo, en el poema *The Sphinx* de Wilde, la esfinge remite a aquella concepción ambigua que el aparato humanista había instalado, al tiempo que se constituye un atributo fundamental para establecer una representación erudita del poeta que es posible vislumbrar en las obras líricas de finales del siglo XIX.

Para efectuar un análisis de la esfinge como atributo residual en el poema, primero se hará especial hincapié en la construcción tanto externa como interna de la criatura para establecer un doble interés por parte del poeta, un hecho que surge a raíz de la misma influencia humanista.

En su carácter externo, la esfinge es definida como una monstruosidad, como una animalización femenina que genera un primer tipo de interés por parte del poeta ligado al placer y a la sexualidad. Tales concepciones la relacionan con la definición que Alciato le había dado a la esfinge en el siglo XVI, donde se la interpreta negativamente por turbar la racionalidad de los hombres y se la etiqueta como una monstruosidad portadora de la ignorancia.

En su carácter interno, la esfinge es construida en torno a una serie de conocimientos o secretos desconocidos ligados al mundo oriental, una interpretación que surge a partir de una revisión que el Humanismo del siglo XVI ejerció de mitos y leyendas egipcias. De dicha concepción interna se manifestará un segundo tipo de interés por parte del poeta que se vinculará con la definición que Valeriano esbozó sobre la esfinge en el mismo siglo XVI, donde se visualiza a la criatura de manera positiva al ser portadora de los saberes esotéricos.

Resulta necesario destacar que tal división entre exterior/interior ha sido un tema recurrente en Wilde desde sus obras tempranas, una división que también podría ser llamada de la misma manera en que Boyiopoulos plantea a la dicotomía *mind/sense*:

“*Ἔρως* [eros] and *διαλεκτική* [dialectics]’ are ‘two sides of the same thing’ (...). He is intrigued by the sensual potential of the *object d’art* as the basis of the ideal. But therein lies the Decadent seed. In the same entry he captures the futility of crashing into art and beauty in the laundered quotation: ‘we wrestled to embraced, and we embraced to wrestled’. (Boyiopoulos, 2015, p. 32)

El poema de Wilde se construye discursivamente como un monólogo, donde la única voz que se percibe es la del poeta hablándole a una esfinge, una criatura que no le responde. La esfinge se presenta bajo la forma mixta del animal y de la mujer, y tal forma física permite hablar de la persistencia de una representación occidental de mujer animalizada que fue originada en Grecia Antigua. No resulta sorprendente que dicha criatura se funde en un antecedente clásico, puesto que la formación de Wilde se edificó en vistas a los mitos grecolatinos cuando fue estudiante en la Universidad de Oxford. Sobre su influencia clásica, Grech (2019) establece que

In the latter half of the nineteenth century, the Tractarian Movement inspired a culture of intimate friendship within the colleges at Oxford. This development coincided with the period of curricular reforms that placed Ancient Greek philosophy the centre of the Greats curriculum. The Tractarians also helped to establish a growing Roman Catholic community at Oxford by producing religious tracts that questioned the theological basis of the Protestant Reformation. (p. 33)

A su vez, el silencio es una de las características más notables de la esfinge en el poema, además de la portación de enigmas y de misterios. Tales concepciones no son propias únicamente de Wilde, sino que también tienen una correspondencia con la idea que el filósofo Friedrich Nietzsche poseía de la esfinge a finales del siglo XIX:

Both Nietzsche and Wilde employs the image of the sphinx, the archetypal symbol of silence and mystery – in association with ‘Woman’. For Nietzsche, the sphinx serves to underline our perspective existence: ‘there are many kinds of eyes. Even the sphinx has eyes – and consequently there are many kinds of “truths” and consequently there is no “truth” (WP, 450). (Mabille, 2006, p. 100)

3.2. *The Sphinx* y la herencia humanista

The Sphinx es un poema que Wilde comenzó a escribir durante su juventud mientras estudiaba en Oxford. Se cree que alrededor de 1883 el poema estaría prácticamente terminado, sin embargo, el autor lo modificó a lo largo de los años hasta llegar a su versión definitiva. Existe la posibilidad de que Wilde haya añadido al menos catorce versos antes del borrador final⁵. El poema se publicó por primera vez en 1894, y consta de 174 versos hexadecasílabos, agrupados en estrofas de dos, con rima interna. Fue uno de los pocos poemas que Wilde editó de manera individual, y contó con una edición de lujo con tapa dura de vitela rígida, de 25 ejemplares. Contenía cubiertas con diseños pictóricos dorados realizados por Charles Ricketts, un lomo plano con ornamentos también en dorado y ataduras de cinta. La edición simple del poema alcanzó los 200 ejemplares.

En los pasajes iniciales del poema, resulta posible dar cuenta de la identidad femenina de la esfinge al referirla constantemente con un *she* o con el posesivo *her*⁶ en lengua inglesa:

Inviolate and immobile *she* does not rise *she* does not stir (v. 3)

Inviolada y quieta, no se levanta ni hace el menor movimiento

But with the dawn *she* does not go and in the night-time *she* is there. (v. 6)

Pero con el amanecer, ésta no se marcha y de noche aún sigue allí

Upon the mat *she* lies and leers and on the tawny throat of *her*

Flutters the soft and silky fur or ripples to *her* pointed ears. (vv. 9-10)

Yace sobre la estera, mirando maliciosa, y en su cuello leonado

Se agita su piel suave y sedosa, estremeciéndose hasta las puntiagudas orejas

Por otra parte, se hace sumamente notable su carácter externo animalizado, más específicamente felino, cuando se la referencia como un gato:

Dawn follows dawn and nights grow old and all the while *this curious cat*

Lies couching on the Chinese mat with eyes of satin rimmed with gold. (vv. 7-8)

Al alba sigue otra alba y envejecen las noches, y todo el tiempo esta extraña gata

⁵ Los presentes datos del poema *The Sphinx* se retomaron de las notas de Isobel Murray en la edición *de Complete Poetry* (2009) de Oscar Wilde, publicado por *Oxford University Press*.

⁶ Debajo de cada cita en la lengua original, se añade su traducción perteneciente a la edición *Poesías completas* de Oscar Wilde de DVD ediciones. Prólogo y traducción de M. Ángeles Cabré.

ronronea sobre la alfombra china, con los ojos de raso ribeteados en oro.

La animalización también se genera al definir a la esfinge explícitamente como una dualidad entre mujer y animal:

Come forth you exquisite grotesque! *half woman and half animal!* (v. 12)

Acércate ya, extravagancia exquisita, mitad mujer, mitad animal.

Luego se mencionan sus “curvas garras”, una expresión que retoma los términos utilizados en los mitos antiguos para referir a la criatura. Posteriormente, se establecerá su carácter monstruoso bajo el adjetivo *monstrous*, un hecho que permite establecer una concepción de la esfinge sobre nociones occidentales.

And let me touch those *curving claws of yellow ivory and grasp*

The tail that like a *monstrous* asp coils round your heavy velvet paws! (vv. 15-16)

Déjame tocar esas zarpas curvadas, amarillo marfil, y agarrar

la cola que como una monstruosa áspid se enrolla en tus patas de terciopelo.

Su voz es aludida como representativa de la identidad monstruosa, una idea que recuerda a los mitos clásicos y a las referencias que se esbozan sobre el canto desagradable de la esfinge.

You whispered monstrous oracles into the caverns of his ears:

With blood of goats and blood of steers you taught him monstrous miracles. (vv. 83-84)

Murmurabas monstruosos oráculos en la concavidad de sus oídos,

y con sangre de cabras y de toros le enseñaste a hacer monstruosos milagros.

Your tongue is like *a scarlet snake* that dances to *fantastic tunes*,

Your pulse makes *poisonous melodies*, and your black throat is like the hole

Left by some torch or burning coal on Saracenic tapestries. (vv. 154-156)

Tu lengua es como una serpiente escarlata que baila al son de notas imaginarias

Tu pulso late melodías envenenadas y tu negra garganta es como el agujero

que dejan una antorcha en un tapiz sarraceno.

No obstante, la presente interpretación física de la esfinge como mujer-monstruo, que fue originada en Grecia Antigua, no sigue al pie de la letra las percepciones clásicas del monstruo: el poeta no pretende huir de la esfinge, sino todo lo contrario. En primer lugar, es

sugerida de manera sexualmente atractiva por ser un monstruo, un factor que la diferencia notablemente de la forma en la que los mitos clásicos perciben al monstruo. Tal atracción se puede vislumbrar en términos como los siguientes:

...you *exquisite grotesque!* (v. 12)

...extravagancia exquisita

...*my lovely languorous Sphinx!* (v. 13)

...encantadora y lánguida Esfinge mía

En otros pasajes también se exalta el anhelo de tocarla y de aproximarse a su cuerpo:

...and *put your head upon my knee!*

And *let me stroke your throat and see your body spotted like the lynx!* (vv. 13-14)

...reposa tu cabeza sobre mis rodillas

y déjame acariciar tu cuello y contemplar tu cuerpo como el del lince moteado.

Las citas aludidas hasta ahora reflejan un tipo de interés por parte del poeta que se funda en la sexualidad. La idea de ser planteada como un “monstruo sexual” acarrea consigo cierta connotación eclesiástica: tiene una voz que canta melodías envenenadas, una lengua de serpiente y posee una gran carga de referencias lujuriosas. Tal interpretación fue retomada por el programa humanista del siglo XVI, y en particular por Alciato. En su libro *Emblemas*, como ya se mencionó, la definición de la esfinge se centraba en su vínculo con la sensualidad, aquello que turba la racionalidad de los hombres y que, por lo tanto, haría de la criatura una representación de la ignorancia. Entenderla como ignorante es una lectura que se fundó con los humanistas, y en el poema de Wilde se alude a dicho tipo de concepciones:

You *wake in me each bestial sense*, you make me *what I would not be*.

You make my creed *a barren sham*, you wake *foul dreams of sensual life*,

And Atys with his blood-stained knife were better than *the thing I am*. (v. 168-170)

Despiertas en mí cada instinto bestial, haces de mí lo que no quiero ser.

Me haces creer un estéril engaño, avivas en mí sucios sueños de sensualidad

y Atis, con su daga ensangrentada, es cien veces mejor que yo.

La esfinge “despierta” en el poeta instintos bestiales, apartados de la racionalidad, al punto de convertirlo en “lo que no debería ser”. La influencia de la esfinge convierte al poeta en una cosa, un factor que se vislumbra en el uso del sustantivo *thing*: el poeta es reducido a

ser un objeto a causa de la criatura. Es posible, entonces, entenderla no solo como monstruo sexual sino como un monstruo construido desde la irracionalidad, desde engaños bajo términos como *sham* mencionado anteriormente o *False Sphinx* (v. 171). La esfinge como monstruo irracional se opondría al modelo de hombre impuesto: la esfinge porta un rostro de doncella que

...significa el deleite y el apetito sensual, el qual de tal manera ciega al hombre que le muda su naturaleza casi en naturaleza de bestia fiera, apartándose del todo de la verdadera disciplina y buena institución. (Alciato, 1985, p. 232)

La esfinge arranca al hombre de su “verdadera naturaleza” porque se la concibe como una criatura portadora de deseos prohibidos y valores opuestos a los del modelo de hombre, un hombre racional. Se podría afirmar, entonces, que en el primer tipo de interés persiste una atracción lujuriosa, trazada a través de la definición negativa que Alciato le dio a la esfinge. En la primera parte de *The Sphinx*, el poeta da cuenta de su fascinación por la criatura, pero solo reconoce su influencia negativa al final del mismo, cuando la acusa de despertar pasiones e instintos dentro de él. La búsqueda de pasiones y placeres que son cuestionados desde el paradigma moral de la época es un tema recurrente en las obras wildeanas, debido a que el mismo Wilde dejaba traslucir dichas búsquedas en su vida personal:

Wilde, who pursued sensual experiences in his own life by frequently visiting clubs and having affairs with other men, challenges the worth of ascetic lifestyles. He moves for a way of experiencing life in its entirety, surrendering to physical wants and needs, indulging curiosities, and accepting a variety of both bodily and emotional pains and pleasures. (Dunekacke, 2018, p. 17)

El segundo tipo de interés que la esfinge despierta en el poeta es de carácter intelectual. Las constantes referencias a los secretos que acarrea la criatura permiten percibirla como una “entidad superior”. Aquí es posible establecer una conexión con las palabras generalizadas a finales del siglo XIX de la mano de Gautier y de Pater: la esfinge porta los “conocimientos universales”, trae consigo secretos profanos, y el poeta en *The Sphinx*, deseoso de conocerlos, plantea su figura como empequeñecida en comparación con la de la esfinge:

A thousand weary centuries are thine while I have hardly seen
Some twenty summers cast their green for Autumn's gaudy liveries. (vv. 33-36)

Un millar de gravosos siglos te pertenecen, mientras yo apenas he visto

una veintena de veranos mudar el verde por la librea chillona del otoño.

Ross (2008) ha planteado que el poema de Wilde consiste en una secuencia de preguntas y alude a la primera interrogativa como una inauguración:

The first question –“O tell me, were you standing by when Isis to Osiris knelt?” (1. 20)– inaugurates a sequence in which the speaker’s cognition of the sphinx expands to incorporate the whole history of the ancient near east, in which Greece figures as a submerged element. (p. 461)

El poeta plantea una secuencia interrogativa donde se reflejan sus conocimientos acerca de la criatura. Tal sucesión de preguntas se presenta como indefinida al extenderse de manera constante, un hecho que permite dar cuenta de la esfinge como una fuente inagotable de saberes desde la perspectiva del poeta. Cada uno de dichos interrogantes inicia con imperativos como *tell me*, como se observa a continuación.

O *tell me*, were you standing by when Isis to Osiris knelt? (v. 21)

¡Oh! Dime, ¿estabas tú cuando Isis se arrodilló frente a Osiris?

También persiste el uso de imperativos con términos como *come forth* o *sing to me*:

Come forth, my lovely seneschal! so somnolent, so statuesque! (v. 11)

Acércate ya, mi amado senescal, tan dormido, tan escultural.

Sing to me of the labyrinth in which the twi-formed Bull was stalled! (v. 37)

Háblame del laberinto que servía de establo al toro de doble apariencia.

El carácter de sucesión en el discurso se vuelve evidente a través del uso del coordinante *and* y del disyuntivo *or*, los cuales cumplen la función de generar una serie indefinida de cláusulas que reflejan que el poeta no se detiene ni cesa sus preguntas.

And did you mark the Cyprian kiss white Adon on his catafalque?

And did you follow Amenalk, the God of Heliopolis? (vv. 25-26)

¿Espiaсте a la Cipriota mientras besaba al blanco Adonis en su catafalco?

¿Seguiste a Amenalk, divinidad de Heliópolis?

Or had you shameful secret quests and did you harry to your home

Some Nereid coiled in amber foam with curious rock crystal breasts?

Or did you treading through the froth call to the brown Sidonian

For tidings of Leviathan, Leviathan or Behemoth? (vv. 53-56)

¿Acaso albergabas inconfesables huéspedes secretos o arrastrabas a tu morada
a alguna Nereida envuelta en la ambarina espuma, con extraños pechos de cristal de roca?

¿Acaso ibas a visitar pisando las aguas a la broceada Sidonia
y a pedirle noticias de Leviatán, de Leviatán o de Behemot?

Resulta evidente la persistencia de la mitología egipcia en el poema de Wilde. Sin embargo, las abundantes referencias a mitos y leyendas propias de la cultura oriental se encuentran ligadas a una revisión que el programa cultural humanista había realizado en el siglo XVI: fue Valeriano quien definió a la esfinge como guardiana de secretos crípticos al revitalizar su origen ajeno a la Occidente:

Las esfinges advierten de modo jeroglífico en los templos egipcios, que los principios místicos y los preceptos e instituciones sagradas deben ser mantenidos inviolados de la muchedumbre profana, por medio de las dificultades de los enigmas, y ser tratados bajo la forma de los arcanos. (Pedraza, 1985, p. 184)

La concepción que Valeriano le brinda a la esfinge en el siglo XVI es fruto de la apropiación cultural de un conjunto de componentes orientales. La influencia que el programa cultural humanista ejerció en el siglo XIX haría que tales concepciones de la criatura llegaran, en primer lugar, a Gautier y a Pater, para luego divulgarse entre los poetas de finales del siglo XIX, entre ellos Wilde. En tal sentido, los secretos y saberes que porta la esfinge en *The Sphinx* reflejan la revisión que el programa cultural humanista del siglo XVI realizó sobre mitos y leyendas orientales. Uno de ellos es el nombre secreto de Amón, el cual solo la esfinge conoce:

You kissed his mouth with mouths of flame: you made the hornèd God your own:

You stood behind him on his throne: you called him by his secret name. (vv. 81-82)

Tú besaste su boca con labios incendiados. Fuiste la presa del dios cornudo.

Permanecías en míe junto a su trono y por su nombre secreto lo llamabas.

Otro de los conocimientos atribuidos a la esfinge es la capacidad de leer los jeroglíficos, debido a que representan un saber oculto destinado a una reducida *élite*:

But you can read the hieroglyphs on the great sandstone obelisks (v. 19)

Pero tú sabes leer los jeroglíficos en los grandes obeliscos de granito

Otro de los secretos de la criatura es la forma en la que María salvó a Jesús:

Sing to me of the Jewish maid who wandered with the Holy Child,

And how you led them through the wild, and how they slept beneath your shade. (vv.

31-32)

Háblame de la doncella judía que vagaba con el Niño Santo

y dime cómo los guiaste a través del desierto y cómo bajo tu sombra se echaron a dormir.

A su vez, se ejercen conexiones entre los mitos egipcios y griegos, específicamente cuando se le atribuye a la esfinge la posibilidad de interactuar con criaturas como los basiliscos, que matan a todo aquel que los mire a los ojos, y también con los hipogrifos:

And you have talked with Basilisks, and you have looked on Hippogriffs. (v. 20)

Y has hablado con los basiliscos y has mirado a los ojos a los hipogrifos

La conexión con criaturas propias de Grecia Antigua también se ejerce con el grifo, usualmente vinculado a la esfinge por ser, según el mito, una criatura protectora y guardiana:

Did Gryphons with great metal flanks leap on you in your trampled couch? (v. 48)

¿Venían los grifos de grandes costados de metal a saltar sobre tu diván revuelto?

Resulta evidente la presencia de las nociones que Valeriano había instalado por primera vez en la esfinge, las cuales llegaron al poema de Wilde a través de Gautier y Pater. No obstante, es necesario destacar que la mayoría de las interpretaciones que la crítica ha esbozado acerca de la esfinge en *The Sphinx* se han centrado en su carácter de monstruosidad femenina ligada principalmente a la sexualidad, un hecho que ha generado que se la vincule con una figura característica de finales del siglo XIX conocida como la *femme fatale*: se trata de una representación femenina que es percibida por el imaginario masculino como una entidad atractiva, letal y sexualmente caracterizada como insaciable.

El crítico Lennartz (2004) alude a la lectura de la esfinge wildeana como *femme fatale* cuando menciona que

Since Greek times, and particularly in the modern European imagination it has invariably been gendered female and as such become a metaphor for the incessant erotic attractions of the femme fatale and her disturbingly monstrous otherness. (p. 417)

Töller (2008) también adhiere a la presente interpretación de la esfinge como *femme fatale* al establecer que

the femme fatale, in poem and reality, does not want to seduce just any man, but only the most powerful one in order to enjoy his destruction even more – that is the reason why the Sphinx chose Ammon. (pp. 19-20).

Sin embargo, ver a la esfinge wildeana como *femme fatale* no alcanza a dar cuenta de la influencia humanista que persiste en ella. El carácter sexual y lujurioso de la criatura, más que ser fruto de una arraigada figura femenina en el siglo XIX, es parte de la lectura que Alciato le dio originalmente en el siglo XVI. En su libro *Emblemas*, la definición de la esfinge se centró en su vínculo con la sensualidad, aquello que turba la racionalidad de los hombres. La ambigüedad como característica propia del programa cultural humanista se manifiesta en *The Sphinx* cuando se plantea la condición monstruosa junto a la idea de sabiduría de forma simultánea.

La función que cumple la esfinge en el poema de Wilde es la de posibilitar la proyección de una representación de poeta, la cual se caracteriza por poseer una marcada esencia erudita: el poeta genera distinción social al representarse como sabio y docto de la tradición de la esfinge. Construir su figura como erudita porta consigo la pretensión distinguirse frente a la clase social burguesa que ha desalojado al artista del campo de poder: dado que el atributo de poder principal de la burguesía es el dinero y los mecanismos de legitimación de poder son instituciones como la prensa, ya no persiste en el arte y en la literatura un interés utilitario para la clase dominante.

Los secretos de la esfinge representan un saber de carácter privilegiado y elitista. Sin embargo, cabe destacar que tales conocimientos nunca son dados a conocer de manera concreta en boca de la esfinge, puesto que nunca habla. Existe una recurrencia en las obras de Wilde acerca de “secretos a punto de ser revelados”, alusiones constantes a aquello que está por decirse, como afirma Kopelson (1990), tomando como ejemplo *The Picture of Dorian Gray*:

Just as Wilde’s “lying” texts are always just about to be believed, his “secret” texts are always just about to tell--both, that is, are always just about to come. *The Picture of Dorian Gray* is a “secret” text inasmuch as it refuses to divulge what Dorian’s sins are. (p. 24)

El acto de querer acceder a secretos de *élite* permite dar cuenta de la percepción aristocratizante desde la cual se conciben los poetas de finales del siglo XIX. En *The Sphinx*,

el poeta se visualiza como un erudito, como un privilegiado y como un aristócrata, y utiliza a la esfinge como criatura mitológica para construir una representación de sí mismo.

3.3. La representación de poeta en *The Sphinx*: la pretensión aristocratizante

El presente trabajo de investigación parte del concepto de “imágenes del escritor” de Gramuglio, el cual alude a un conjunto de proyecciones que los escritores esbozan sobre sí mismos. La autora alude a una cuestión fundamental a la que se dirigen dichas imágenes: ¿cuál es el lugar que el escritor piensa para sí en el campo literario y en el campo cultural? Tales preguntas apuntan hacia las maneras en las que el escritor se representa en su dimensión imaginaria, en la constitución de su subjetividad:

Los escritores, con frecuencia, construyen en sus textos figuras de escritor (...) estas figuras suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícita y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos. (...) En torno de esas construcciones se arremolina, generalmente en un estado fluido y no cristalizado, una constelación de motivos heterogéneos que permiten leer un conjunto variado y variable de cuestiones: cómo el escritor representa, en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor, y también, más allá de lo estrictamente subjetivo, cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad. (Gramuglio, 1988, pp. 3-4).

El concepto de “imágenes de escritor” se enmarca teóricamente en los conceptos que Bourdieu había establecido acerca del campo de poder y del campo intelectual. Gramuglio entiende al escritor como un sujeto inmerso en una red de relaciones y tensiones, donde pretende adquirir una posición dentro del campo literario a través de luchas culturales y mecanismos de reconocimiento social.

Al centrar su estudio en la literatura del siglo XIX, plantea la situación en la que se encuentra la literatura con respecto al campo de poder y los aparatos de legitimación de los que se debe valer el escritor para, en palabras de la autora, “hacerse un nombre”:

...en el siglo XIX la heteronomía de la actividad intelectual es aún casi total, y la literatura o la escritura en sentido amplio son generalmente instrumentales con respecto a la función política, diseñan sus estrategias para influir sobre el poder o para acceder a él, y carecen, en términos globales, de instancias de legitimación en su propia esfera. (Gramuglio, 1988, p. 5)

Al tomar como referencia el concepto de “imágenes de escritor” de Gramuglio, resulta necesario destacar que Wilde es un escritor que ha construido una imagen sumamente potente, y se ha demostrado la importancia que tenía para él la opinión pública. Si bien abogaba por la primacía de la creatividad artística por sobre la fuerza de la opinión pública, una idea que reiteraba en varios de sus escritos, buscaba permanentemente encontrar el equilibrio entre ambas fuerzas para adquirir éxito comercial:

Certainly, affirmation of the primacy of artistic integrity over the force of public opinion functions as a pivotal concept in most of his writing. At the same time, one also sees evidence throughout his creative process of an obvious willingness to take into account the relationship between societal expectations and commercial success. (...) This endeavor to balance creative independence against the limits of public tolerance put Wilde squarely within the predominant intellectual patterns of his age. (Gillespie, 1996, p. 6)

El cuidado que Wilde le daba a al equilibrio entre su creación artística y la opinión pública le permitió posicionarse en los círculos intelectuales de su época. Velar por la aceptación de sus escritos en pos de lograr éxito en el mercado forma parte de su imagen pública: pretendía buscar una posición, una aceptación no solo de sus lectores y sus pares, sino de la prensa. Pocos autores han logrado alcanzar tal sintonía entre la creación artística y creativa de una obra y la consideración social de su época, y uno de ellos, además de Wilde, fue Pater:

...more often than not even the most ostensibly daring writers remained carefully attuned to the ebb and flow of social regard. In addition to Wilde, individuals such as Walter Pater, Thomas Hardy, and Aubrey Beardsley all retained a hold on the imaginations of their readers by showing a willingness to stretch but not break the bonds of the social customs that regulated perceptions of their behavior. (Gillespie, 1996, p. 6)

Wilde, como escritor, adhirió a un tipo de identidad específica: se trató de una imagen de escritor que se vincula directamente con el círculo literario al que aspiraba pertenecer, un círculo caracterizado por lo que Re llama “*the decadent-modernist aesthetics*”.

One of the essential elements that make up the decadent-modernist aesthetics is style, that unmistakable appearance that the aesthete gives to all his creations, including clothing, the body, and the rituals of daily life. These become an integral component of

the oeuvre, of the author system or ‘corpus’, and are simultaneously utilized to publicize and ‘sell’ the work of art. (Re, 2017, p. 93)

En capítulos anteriores se ha mencionado que Wilde adquirió su reconocimiento mayoritariamente por su obra narrativa, la cual es notablemente menor en términos cuantitativos con respecto a su obra poética. También se ha aludido a las numerosas críticas negativas que recibieron tanto su colección *Poems* (1881) como la publicación individual de *The Sphinx*, sin embargo, cabe destacar que las poesías de Wilde fueron más vendidas que otras producciones poéticas de la época: Beckson (2005) señala que *Poems* fue editado cinco veces y tuvo 1250 ejemplares, mientras que lo esperable para un primer volumen de poesía era de no más de 500 ejemplares. El autor señala que el éxito en ventas se debió, en parte, no solo a su talento como poeta sino también al interés público que generaba la personalidad de Wilde como escritor (p. 3).

En lo que respecta a la publicación del poema *The Sphinx*, la obra tuvo 200 ejemplares simples y 25 ejemplares de una encuadernación de lujo, cuyos detalles y grabados se ligaban directamente al tipo de lectores a los que pretendía llegar, es decir, lectores adinerados. Tal intencionalidad también se vislumbra en las demás ediciones de sus obras poéticas, un hecho que permite dar cuenta de la importancia que le daba a su propia imagen pública específicamente como poeta, puesto que la publicación de sus obras narrativas generalmente se realizaba a través de revistas.

The *Poems* collection was first published by David Bogue at Wilde’s expense in 1881. Seven hundred and fifty copies of *Poems* were printed, but the initial print run was divided up and packaged as the first, second, and third editions. It appears that Wilde wanted to target his poetry towards a wealthy readership, as he opted to have his poems printed on handmade paper and bound in white vellum. The first edition also featured an impressive gold-stamped foral design on the covers and spine of the book. (Grech, 2019, p. 32)

El presente trabajo de investigación parte del concepto de “imágenes de escritor” para efectuar un análisis del poema *The Sphinx* desde el término “representaciones de artista”, el cual también se basa en los conceptos de Gramuglio y fue postulado por Pascual (2013) para referir a las operaciones, contenidos y prácticas con las cuales la escritura lírica de fines de siglo XIX construye algunas figuras a través de las cuales se presenta la condición

de artista como un individuo particular dotado de atributos de distinción social, cultural o política. A través de tales configuraciones representativas de una condición de distinción se plantea una conflictiva relación con el espacio artístico y la situación concreta del artista a fines de siglo XIX, de forma tal que es posible visualizar las formas de posicionamiento del poeta dentro del campo cultural. (Pascual, pp. 5-6)

El poema *The Sphinx* contiene una representación que en otras investigaciones se ha definido como autorreferencial con respecto al mismo Wilde. Tal proyección se debe a que, como se ha mencionado anteriormente, Wilde era un joven estudiante de Oxford cuando comenzó a escribir la obra lírica y, casi sobre el final de la misma, en el verso 162, se revela que quien le habla a la esfinge es un estudiante:

What snake-tressed fury fresh from Hell, with uncouth gestures and unclean,
Stole from the poppy-drowsy queen and led you to a *student's* cell? (vv. 161-162)

¿Qué furia de trenza de serpiente, salida del Infierno, con gestos groseros e impúdicos,
ha robado el frasco de adormidera de la reina y te ha llevado a la celda de un estudiante?

Lennartz (2004) hace hincapié en el mencionado pasaje para definirlo como una “*self-dramatization*”, puntualizando el carácter autorreferencial que prevalece en la representación:

Initially posing as a dandy and amoral aestheticist, as a superman who not only –like Ingres’s Oedipus– solves the sphinx’s riddle but even wants her to make a grand confession of her sexual atrocities, he suddenly drops the mask and reveals himself as what he is beneath his self-dramatization: a poor and celibate Oxford student living in a monastic cell, who, after giving free rein to his neopagan yearnings in a kind of aestheticist *Walpurgisnacht*, now remorsefully becomes more and more aware of the Christian tradition of punishment and hellfire. (p. 423)

Estudios específicos previos sobre *The Sphinx* permiten establecer que la representación de la obra lírica es la de un poeta: Töller plantea al inicio de su investigación que se trata de un poeta frente a una esfinge (2008, p. 5) y también Lennartz lo referencia como tal (2004, p. 419), de manera que es posible aludir a dicha representación bajo el término de “representación de poeta”.

El poeta en *The Sphinx* se funda desde el inicio del poema a través de las preguntas que le son dirigidas a la esfinge: más que una pregunta directa, más que un interrogante, se trata de

un discurso que tiene como objetivo mostrar los conocimientos eruditos que el poeta ya posee desde antes que la esfinge responda. Las referencias a mitos específicos y las alusiones a relatos antiguos, tanto occidentales como orientales, funcionan como mecanismos de distinción: el poeta los plantea para sacar a relucir sus conocimientos frente al lector. Las menciones a diversas mitologías se trazan sobre una red de relaciones que parece no cesar. De esta manera, se genera la representación de poeta como erudito y distinguido desde una percepción aristocratizante de sí mismo. Las referencias mitológicas no son del todo explícitas; el lector debe “estar a la altura” de tales conocimientos o, de lo contrario, intentar compensar los espacios en blanco.

And the great torpid crocodile within the tank shed slimy tears,
And tare the jewels from his ears and staggered back into the Nile (vv. 41-42)
y del enorme y aletargado cocodrilo que legamosas lágrimas vertía en el estanque,
y, arrancando sus joyas de sus orejas, hacia el Nilo volvía con movimientos vacilantes.

La mención al cocodrilo que se arranca sus joyas es una referencia, como afirma Töller (2008) a dos ciudades del Antiguo Egipto, que eran Krokodilopolis y Kom Ombo, lugares donde se consagraban santuarios a un cocodrilo que vivía en un mar sagrado y era adorado como un dios poderoso (pp. 22-23).

La cita anterior era parte de un mito egipcio. No obstante, también hay referencias a mitos hebreos en el poema, como es el caso de la siguiente:

Or did you love the God of Flies who plagued the Hebrews and was splashed
With wine unto the waist? or Pasht, who had green beryls for her eyes? (vv. 65-66)
¿Acaso amaste al Dios de las Moscas que infestó a los Hebreos y que estaba manchado
de vino hasta la cintura, o a Pash, que en lugar de ojos tenía dos verdes berilos?

El llamado “Dios de las Moscas” es parte de un mito hebreo y referencia a la maldad. Töller (2008) alude a dicha mención para establecer una conexión con el interés por la muerte en el poema y caracteriza al nombrado dios por ser “a symbol for depravity, the utterly evil. The term ‘lord of the flies’ is a translation from Hebrew ‘Beelzebub’, and in the New Testament the term for the chief devil, the ruler of hell.” (pp. 16-18)

En el mismo verso donde se alude al “Dios de las Moscas” también es mencionada Pasht, o también llamada “Pakhet”. Se trata una diosa antigua de la mitología egipcia, representada como una mujer con cabeza de león o gato del desierto. Töller alude a que su nombre puede traducirse como “the Tearer”, y uno de sus títulos era “cazadora nocturna con

ojos afilados y garras puntiagudas” (p. 18). Es posible afirmar que las alusiones llevadas a cabo en la obra lírica no son popularmente conocidas, sino que suponen estar dirigidos a un lector tan erudito como el poeta.

Gran parte de los interrogantes son introducidos, como se ha mencionado anteriormente, por el coordinante *and* o del disyuntivo *or*, los cuales generan el efecto de sucesión en el discurso. Sin embargo, dichas preguntas no se plantean necesariamente para obtener una respuesta, sino que se plantean con el objetivo de generar distinción: el poeta posee conocimientos indiscutibles, es un erudito que se postula, a través de sus preguntas, como el más idóneo para conocer los secretos de la esfinge.

No obstante, el poema contiene un cambio de estado emocional: hacia la mitad del mismo, cuando comprende que la esfinge no va a responder a sus preguntas, se presenta un tono de ira generado por la falta de respuestas. A partir del silencio de la esfinge, el poeta muestra por primera vez ligeras dudas de lo que ha dicho:

How subtle-secret is your smile! Did you love none then? Nay, I know

Great Ammon was your bedfellow! He lay with you beside the Nile! (vv. 73-74)

¡Qué taimada es tu sonrisa! ¿Entonces no has amado a nadie?

No, bien sé que el gran Amón fue tu compañero de lecho. Junto al Nilo, a tu vera se tendió.

A continuación, se detiene: percibe que no ha obtenido respuestas y duda de si en efecto lo que ha dicho es verdad. La vacilación se vislumbra puntualmente en el fragmento: “*Did you love none then? Nay, I know...*”. El término *nay* en inglés no es exactamente una negación, sino que se trata de un adverbio de tipo formal utilizado en situaciones específicas donde se intenta introducir en una oración una segunda frase más potente donde la primera frase no tiene la suficiente fuerza argumentativa. El hecho de preguntar si “entonces, no has amado a nadie” implica una considerable vacilación de su discurso. La criatura, sin embargo, permanecerá en silencio. Acto seguido, el poeta continuará su discurso y dará pruebas de que Amón fue el amante de la esfinge, un hecho que permite dar cuenta de que la representación de poeta, como erudito de pretensión aristocratizante, se mantiene en pie:

White Ammon was your bedfellow! Your chamber was the steaming Nile!

And with your curved archaic smile you watched his passion come and go. (vv. 85-86)

Mientras fue Amón tu compañero de lecho, vuestro aposento era el humeante Nilo,

y con tu sonrisa arcaica de curvas sinuosas, veías en él cómo crecía y se apagaba la pasión.

Seguidamente, el poeta se construye a sí mismo como castigado y recluido a raíz del silencio de la esfinge, e incluso se describe como un leproso:

Are there not others more accursed, whiter with leprosy than I?

Are Abana and Pharpar dry that you come here to slake your thirst? (vv. 165-166)

¿No hay otros más malditos y de una lepra más blanca que la mía?

¿Se han secado quizás el Abana y el Farbar para que vengas hasta aquí a apagar tu sed?

Las caracterizaciones de leproso castigado y recluido no son constitutivas de la representación de poeta, debido a que no forman parte de la figura de artista que se pretende distinguir: se trata, más bien, de una construcción que podría ser definida como “introspección poética”, la cual no está destinada a verse públicamente, sino que se proyecta internamente para que el poeta se visualice a sí mismo: “mira su interior” en secreto, en una habitación cerrada y silenciosa, y se ve a sí mismo desde su propia cárcel:

What snake-tressed Fury fresh from Hell, with uncouth gestures and unclean,

Stole from the poppy-drowsy Queen and led you to a student's cell? (vv. 161-162)

¿Qué furia de trenza de serpiente, salida del Infierno, con gestos groseros e impúdicos,

ha robado el frasco de adormidera de la reina y te ha llevado a la celda de un estudiante?

No obstante, la representación de poeta como erudito persiste, puesto que las referencias a mitologías griegas continúan. Una de ellas es cuando se vislumbra como una “cosa” peor que Atis:

And Atys with his blood-stained knife were better than the thing I am. (v. 170)

y Atis, con su daga ensangrentada, es mucho mejor que la cosa que soy yo.

La mención a Atis alude nuevamente a la mitología griega, es un semidiós que se volvió loco y se castró a sí mismo al romper sus votos de castidad a la diosa madre Cibeles. En el presente verso, repleto de negatividad, desasosiego y castigo que continúa a la introspección poética, persiste una intención de mostrar al poeta como un erudito. Luego de comprender que la esfinge no hablará, el poeta prosigue con sus alusiones a diversas mitologías, un hecho que demuestra la inquebrantable posición aristocratizante desde la cual se percibe a sí mismo. Otro de los pasajes que permiten dar cuenta de la persistencia de la representación de poeta como erudito, es la referencia al nihilismo presente en el escenario histórico y social de finales del siglo XIX:

Away to Egypt! Have no fear. Only one God has ever died.

Only one God has let his side be wounded by a soldier's spear. (vv. 129-130)

¡Vete a Egipto! No temas. Tan sólo un Dios ha muerto,
tan sólo un Dios dejó que un soldado le hundiera la lanza en el costado.

Sobre los últimos versos del poema, es posible vislumbrar el deseo de muerte que el poeta manifiesta para sí mismo. No obstante, la expresión del deseo de muerte se funda en otra referencia mitológica, en este caso de origen griego: Estigia es un río del Inframundo de Hades y su nombre griego puede ser traducido como “río del odio”. Sus aguas, según el mito, son tan venenosas que provocan la muerte no solo a los humanos sino a todas las criaturas, incluida la esfinge. El poeta toma el presente río para dar cuenta de sus deseos de morir, e incluso alude a Caronte, un barquero que trasladaba a las almas en el río y reclamaba una moneda de bronce como pago (Töller, 2008, p. 23).

False Sphinx! False Sphinx! By reedy Styx old Charon, leaning on his oar,
Waits for my coin. Go thou before, and leave me to my Crucifix (vv. 171-172)
¡Esfinge falaz! ¡Esfinge falaz! En los carrizos de la Estigia, apoyado en su remo, el viejo Caronte
espera mi moneda. Vete tú primero y déjame ante mi cruz

Como es posible observar, la representación de poeta erudito no cesa en el poema: pese al silencio de la esfinge, el poeta se autopercibe de manera persistente desde un paradigma aristocrático y continúa con las alusiones a mitologías que dan cuenta de sus saberes.

La esfinge, en tal sentido, puede ser comprendida como un atributo residual que se le veda al poeta, puesto que en ningún momento habla. Tal accionar representa para el poeta un acto de clausura que lo introduce en una instancia de cólera donde le exige a la criatura que se marche:

Away! The sulphur-coloured stars are hurrying through the Western Gate!
Away! Or it may be too late to climb their silent silver cars! (vv. 157-158)
¡Vete! Las estrellas de sulfúreos colores huyen veloces por la puerta del poniente.
¡Vete! O quizás sea tarde para subir en tus silenciosos carros de plata.

Pese a su rabia frente al silencio, el poeta no deja de construirse desde una pretensión aristocratizante y erudita. Entonces, es posible afirmar que la esfinge cumple la función de ser el medio por el cual el poeta distingue su propia figura. *The Sphinx* no pretende ser más que un monólogo donde un joven poeta se muestra como docto y sabio: sus preguntas no se encuentran, necesariamente, a la espera de una respuesta. La esfinge es un atributo residual que

funciona como una excusa: es el motivo por el cual el poeta despliega su discurso para edificar una representación de sí mismo, para mostrar que, en efecto, él *ya es* sabio. Por tal razón, resulta irrelevante el hecho de que la esfinge le responda o no.

La esfinge, en efecto, funciona como una configuración clave para volver legible una figura de poeta fuertemente enraizada en la poesía de finales del siglo XIX. La criatura, silenciosa, indescifrable, crítica, es el cimiento que da pie a la construcción de la representación de poeta: un erudito de pretensión aristocrática.

4. Consideraciones finales

Resulta evidente la influencia humanista que persiste en la esfinge de Wilde, producto de los discursos de Pater y Gautier. El poema *The Sphinx* plantea una criatura que ha muerto y que ha revivido cíclicamente, es la representación de la vida perpetua, la definición de “la humanidad”, el resumen de todos los modos de pensamiento y vida, una fuente de secretos conectada con Oriente, con la Antigua Grecia y con el cristianismo, y poseer tales significados la convierten en un atributo portador de valores residuales para el poeta.

Los atributos remiten a un pasado ilustre y de prestigio, un pasado que en *The Sphinx* alude constantemente al Humanismo del siglo XVI. En dicho escenario histórico, el artista gozaba de protección y de reconocimiento gracias al mecenazgo, a diferencia del siglo XIX, donde al artista se lo desaloja del campo de poder y se lo concibe como “inútil”.

La esfinge se presenta en el poema como atributo bajo una marcada influencia del Humanismo propio del siglo XVI: Alciato le atribuyó la ignorancia, al mismo tiempo que Valeriano le otorgó el carácter de sabiduría. Se trata de una idea esencial que prevalecería en el poema de Wilde para cumplir la función de ser una configuración clave para lograr la representación de poeta: una figura de pretensión aristocratizante que se autoproclama como erudito, sabio, y que visualiza a la esfinge desde la ambigüedad humanista del siglo XVI, puesto que al inicio de la obra admira y anhela a la criatura porque es sabia, y luego la rechaza y le genera repulsión debido a que permanece en silencio y la culpa de sus deseos e impulsos. La ambigüedad, en tal sentido, es una condición del poeta que consiste en la inclusión de dos componentes contrapuestos de manera simultánea, los cuales son las dos definiciones que el aparato cultural humanista le atribuyó a la esfinge.

La presencia del mencionado carácter de ambigüedad desde la cual el poeta visualiza a la esfinge en *The Sphinx* es una configuración necesaria para construir la representación de poeta, una proyección que se mantiene de manera constante desde el comienzo hasta el final de la obra lírica. La representación de poeta como figura erudita acarrea consigo una percepción aristocratizante que se manifiesta con el objetivo de distinguirse con respecto a la burguesía de finales del siglo XIX. La erudición se vislumbra en el poema de Wilde en la multiplicidad de referencias a la mitología egipcia y griega, un acto que expresa al poeta como portador de saberes desde el primer verso. Incluso en la introspección poética, una instancia donde se ve a sí mismo como un leproso y un condenado desde una cárcel, la representación de poeta erudito

se sostiene al ser edificado sobre una base de referencias míticas como la de Atis en el verso 170 o la referencia al Inframundo griego y a Caronte en el verso 171.

La esfinge, como atributo residual, es el pretexto que hace hablar al poeta para construir su propia representación: *The Sphinx* es un monólogo que tiene el objetivo de mostrar su sabiduría, y para ello se saca a relucir toda la tradición que acarrea la esfinge, se exaltan sus conocimientos acerca de su origen con relatos pertenecientes a la cultura egipcia, la cual se expone desde una percepción occidental, y luego se los enlaza con mitos griegos. Tal accionar no espera una respuesta por parte de la criatura: el silencio, si bien genera cólera en el poeta, produce deseos de muerte que son expresados desde una inquebrantable erudición.

En conclusión, resulta posible establecer que la representación que se manifiesta en *The Sphinx* corresponde a una figura de poeta de finales del siglo XIX que es edificada desde una perspectiva aristocratizante de la labor artística, la cual concibe a la poesía como un “reino sagrado” al que solo acceden aquellos poetas que detentan dicho conocimiento erudito y se representan como una aristocracia del conocimiento en pos de una diferenciación con respecto a la burguesía. El poema de Wilde reproduce valores residuales al sentar las bases de la representación de poeta a partir atributos humanistas, como la misma esfinge, la criatura que habilita al poeta a proyectar su figura desde su propio discurso.

5. Bibliografía

5.1. Fuentes literarias

WILDE, O. (2009). *Complete poetry*. Edited with an introduction and notes by Isobel Murray. Includes: textual note, bibliography, chronology, appendix, explanatory notes and index. Oxford University Press, Great Britain.

——— (2000). *Poesías completas*. Prólogo y traducción a cargo de M. Ángeles Cabré. DVD Ediciones, Barcelona.

5.2. Bibliografía crítica

ABATE, S. (2007). *El último humanista. Estudios sobre la poesía de Gabriele d'Annunzio: 1882-1893*. Antología bilingüe. EdiUNS, Bahía Blanca.

——— (2019). “Atributos y representaciones eurocentristas en obras del siglo XVI”. *VI Jornadas de Investigación en Humanidades: homenaje a Cecilia Borel*. EdiUNS, 751-755, Bahía Blanca. <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/4970>

ALCIATO (1985). *Emblemas*. Edición y comentarios de Santiago Sebastián, traducción actualizada de los Emblemas por Pilar Pedraza. Editorial Akal, Madrid.

BASHFORD, B. (1999). *Oscar Wilde: The Critic as Humanist*. Fairleigh Dickinson University Press, United States.

BECKSON, K. (2005). *Oscar Wilde: The Critical Heritage*. Routledge, London and New York.

BOURDIEU, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Montessor, Buenos Aires.

BOYIOPOULOS, K. (2015). *The Decadent Image: The Poetry of Wilde, Symons and Dowson*. Edinburgh University Press, Edinburgh.

BURKE, P. (2001). *El Renacimiento Italiano: Cultura y Sociedad en Italia*. Alianza, Madrid.

DUNEKACKE, A. A. (2018). “Parallels of Morality: Wilde and Nietzsche’s Challenge to Social Obligation”. *Honors Theses*, University of Nebraska Digital Commons, pp. 1-32.

- ESPINEL, D. (2001). “Dependencias personales hacia lo divino en el Antiguo Egipto: el caso del reino antiguo”, en *ARYS* 4, pp. 3-16.
- GAUTIER, T. (1882). *Guide de l'amateur au Musée du Louvre: suivi de la vie et les oeuvres de quelques peintres*. G. Charpentier Éditeur, Paris.
- GILLESPIE, M. P. (1996). *Oscar Wilde and the Poetics of Ambiguity*. University Press of Florida.
- GRAMUGLIO, M. T. (1988). “La construcción de la imagen”. *Revista de Lengua y Literatura* 4, pp. 3-16.
- GRECH, L. (2019). *Oscar Wilde's Aesthetic Education - The Oxford Classical Curriculum*. Palgrave Macmillan, London.
- LENNARTZ, N. (2004). “Oscar Wilde's ‘The Sphinx’ A Dramatic Monologue of the Dandy as a Young Man?” *Philological Quarterly* 83(4), 415-430.
- KAPPLER, C. (2004). *Monstruos, demonios y maravillas en la Edad Media*. Akal, Madrid.
- KOPELSON, K. (1990). “Wilde, Barthes, and the Orgasmics of Truth”. *Genders* 7, pp. 22-31. University of Texas Press.
- MABILLE, L. (2006). *The Rage of Caliban: Nietzsche and Wilde Contra Modernity*. Academica Press, LLC Bethesda, United States.
- PASCUAL, Y. P. (2013). “*O rinnovarsi o morire*”: representaciones de artista en la poesía de fines de siglo XIX. Tesis de Licenciatura, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur. <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/2968>
- PATER, W. (1980). *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Edited, with textual and explanatory notes, by Donald L. Hill. University of California Press, London.
- PEDRAZA, P. (1985). “Algunos aspectos de la esfinge en la cultura moderna”. *Homenaje a José Antonio Maravall*, pp. 173-190.

- RE, L. (2017). “3. D’Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt: Author and Actress between Decadence and Modernity”. *Italian Modernism*, edited by Luca Somigli and Mario Moroni, University of Toronto Press, pp. 86-129.
- ROSS, I. (2008). “‘Charmides’ and ‘The Sphinx’: Wilde’s Engagement with Keats”, en *Victorian Poetry* 46(4), pp. 451-465.
- RUBIO TOVAR, J. (2006). *Monstruos y seres fantásticos en la literatura y pensamiento medieval*. Poder y seducción de la imagen románica, Aguilar de Campoo, Universidad de Alcalá de Henares.
- TÖLLER, M. (2008). *Religion and mythology in Oscar Wilde’s poem “The Sphinx”*. (Seminar paper). GRIN, Munich.
- VILLALOBOS, C. M. (2012). “Algunas consideraciones acerca del simbolismo de la esfinge”. *Revista Mirabilia* 15(2), pp. 250-287.
- WALDREP, S. (2004). *The Aesthetics of Self-Invention: Oscar Wilde to David Bowie*. University of Minnesota Press.
- WILLIAMS, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Península, Barcelona.
- YATES, F. A. (1983). *Giordano Bruno y la tradición hermética*. Ariel, Barcelona.