

## *La torre de las esfinges y la Mujer Fatal*

De Julio Herrera y Reissig<sup>(1)</sup>

Cuanto más se lee la poesía del uruguayo Julio Herrera y Reissig (1875-1910) más se da uno cuenta que tiene seis poemas largos que, aparte de los logros de algunos sonetos, representan en su unidad temática la más profunda contribución al pensamiento lírico de este modernista tardío. Estos poemas son «Ciles alucinada» (1902), «La vida» (1903), «Los ojos negros de Julieta» (1904 o después), «El laurel rosa» (1908), «La torre de las esfinges» (1909) y «Berceuse blanca» (1910). El hecho de que aparezca la mujer como esfinge en cada uno de estos textos, con la excepción de «Ciles alucinada» en que la mujer se encuentra con su quimera, que es otro tipo de monstruo, debe alertarnos de las obsesiones de Julio, y no estamos en absoluto de acuerdo con Bernard Gicovate que encuentra repeticiones de la segunda parte de *Los parques abandonados* (1908) en «Berceuse blanca», por ejemplo, «¡Eres toda la Lira y eres toda la Esfinge!» (*Poesías* 105, 152), como un rasgo «Even more indicative of the decline of Herrera's faculties...» (87). ¿No será lo opuesto, que el poeta artísticamente insiste en su interés en la mujer como símbolo del misterio de lo infinito, como fuerza siniestra y sublime? Sabemos que Herrera había leído la poesía de Jules Laforque (1860-1887: los dos nacieron en Montevideo) bien por varios temas en común y algunos préstamos verbales. Por ejemplo, una de las pocas referencias a las esfinges en su obra, «Litanyes des derniers quartiers de la lune» de *L'Imitation de Notre Dame la Lune* (1884), describe lo infinito como la mujer enigmática, como la esfinge y como la nada:

Hôtel garni  
De l'infini.

Sphinx et Joconde  
Des défunts mondes.

O Chanaan  
De bon Néant.... (*Poesies* 176).

Este texto es el penúltimo de aquel libro y estaría permitido suponer que Herrera no tenía que haber pensado en la esfinge de Laforque. Pero

si ésta le hace recordar la tierra prometida de «Chanaan», la «Lapona Esfinge» de «La torre de las esfinges» de Julio tiene pupilas con «Embal-samados países» y en ellas él ve «la Catedral del Silencio/ de mis neuras-tenias grises...» (*Poesías* 155. En «Jeux», el poema anterior a «Litanies des derniers quartiers de la lune», es evidente la fuente de la catedral de Herrera: «Rosace en tombale efflorescence/ De la Basilique du Silence...» (*Poesías* 175). Algo de lo gris llega de «tombal» o se nombra este color en los versos inmediatamente anteriores: «Morte? Se puet-il pas qu'elle dorme/ Grise de cosmiques chloroformes?» Hay un relación fisiológica entre los «chloroformes» y los «Embal-samados países», y el hecho de que Laforgue esté hablando de lo espectral de la luna considerada como mujer, da apoyo a la descripción de los ojos de la mujer esfinge de Herrera que termina con una descripción del paisaje no exento de una sugerencia lunar y fría: «en cuyos glaciales bancos/ adoran dos osos blancos/ a los Menguantes ariscos» (*Poesías* 133-34). Quizás los dos osos blancos adoran a la luna como mujer; tal y como Laforgue se describió a sí mismo en «Dimanche» de su último libro, *Derniers Vers*: «Ah! moi, je demeure l'Ours Blanc!» (*Poesías* 287). Es dudoso que Julio viera mucho oso polar en Montevideo.

En *The Romantic Agony* de Mario Praz, específicamente en el capítulo, «La belle dame sans merci», que es el título de un poema de John Keats, encontramos las convenciones de la Mujer Fatal en la obra de varios autores que pueden haber servido como fuentes para esta clase de mujer en los poemas de ambos Laforgue y Herrera y Reissig. Así observamos que la conexión entre la esfinge y la Gioconda no es idea original en Laforgue. En el mismo año en que salió su libro de poemas dedicados a Nuestra Señora la Luna, salió *Le Vice suprême* (1884) de Péladan, y una de las figuras de aquella obra exclama: «O soeur de la Joconde, ô sphinx pervers, je t'aime!» («Ritratto Muliebre» en Praz 245). Alrededor de 1880 era muy corriente «among the allumeuses in certain circles in Paris to affect the enigmatic smile» (Praz 244). Pues la convención procedía de la descripción del cuadro de Leonardo por Walter Pater en sus *Studies in the History of the Renaissance* (1873) donde se afirma de la Lisa: «... like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave...» (en Praz 243). Que Herrera no aprovechara tanto la Gioconda para su poesía no importa. La asociación vampiresca la hallamos en «Los ojos negros de Julieta» (se refiere a su mujer, Julieta de la Torre), poema en que la descripción de los ojos sirven como pantalla para la imaginación y en ellos el poeta también ve «vampiros/ de luz acariciadores» (*Poesías* 53). Ahí antiene uno de los avatares de la Mujer Fatal, aunque no aparezca la Gioconda en sí.

La naturaleza esencialmente ecléctica de la Mujer Fatal en la poesía de Herrera se ve en el origen de esa «Gallarda Penthesila» (*Poesías*) del poema, «La vida». *Penthesilea* es el nombre de la obra y de la embrujada heroína del romántico alemán Kleist. Es la amante y asesina de Aquiles

cuyo cadaver ella misma desfigura. Croce indica que Kleist no la presentó «out of love of the lechorous, the cruel, and the horrible, for the original source of his inspiration sprang from his vague yearning after an extremely high ideal and from his despair at not having been able to achieve it» (*Poesia e non poesia* en Praz 272). Lo importante de Penthesilea en la galería de las Mujeres Fatales de Herrera reside en el hecho de que el poeta provea (como hace en otros momentos de «La vida») una nota a pie de página en la que explica: «Esta Amazona emblemática que atrae al Poeta significa la Ilusión soñada, el divino Ideal, la Forma Perfecta y Armoniosa de la Belleza en el Arte y en el Pensamiento, la ansiada Felicidad terrenal que tanto se persigue, a través de cien reveses y desangramientos, el Amor puro y metafísico que se acerca a Dios, reflejo radiante del Sumo Bien y de la Suma Hermosura...» (*Poesías* 21). ¿Acaso no es la Mujer Fatal tanto en Herrera como en Laforgue un «divino Ideal»? En la «Complainte des voix sous le figuier bouddhique» Laforgue declara de la mujer, «... c'est Dieu que par tes yeux nous triche» (*Poésies* 42) y en «Persée et Andromède» de *Moralités légendaires*, el Monstruo dice que el amor ha sido «immanente aux tourbillons solidaires des phénomènes, l'aspiration infinie à l'Idéal» (*Moralités* 229). La alegórica mujer de «La vida» con «su testa de Esfinge aciaga/.../el infinito irreal» (*Poesías* 20) y las otras menciones de la Esfinge rubrican o la duda metafísica o el contexto de lo infinito ignoto que caracteriza a esta enigmática figura. Los ojos de Julieta son «negras Esfinges de duda», en «El laurel rosa» la Esfinge «brama...el enigma», se ve «la Catedral del Silencio» en las pupilas de la «Lapona Esfinge» de «La torre de las Esfinges» y la mujer lunar de «Berceuse blanca», aparte de ser «toda la Esfinge y... la Lira» pitagórica, presenta en su faz la visión de «azules infinitos» (*Poesías* 52, 128, 133, 152). En parecida forma, los ojos de la mujer recuerdan el infinito en «Autre complainte de l'orgue de barbaris» de Laforgue: «Yeux chauds, lointaine ou gais./ Infinis au rabais» (*Poésies* 71-72).

Sin embargo, la belleza de la Mujer Fatal, especialmente en Herrera, no inspira calma, y nos hace pensar que el poeta busca en lo erótico lo sublime, sean cuales sean las consecuencias, y lo monstruoso con que se tropiece. La mujer vista como Ideal sirve de excusa para el vuelo de la imaginación y el fracaso de comprender lo Absoluto a un nivel sensorial. Si Kant declara que «El espíritu se siente *movido* en la representación de lo sublime en la naturaleza, estando en contemplación *reposada* en el juicio estético sobre lo bello de la misma» (160), el deseo, en los poemas de la Mujer Fatal, espolea la inquietud de una búsqueda de lo infinito que termina en lo monstruoso. No es por casualidad que los lagos escoceces de los ojos «románticos» de Julieta estén «guardados por un monstruo» porque en «La torre de las esfinges» la mujer que presenta en la tercera parte, y que queda como la obsesión de las cuatro partes restantes, se considera «Monstrua» (*Poesías* 52, 135). Se recuerda que la Kate de la que se enamora Hamlet en el cuento de Laforgue es la reina madre en la

obra dramática de Hamlet, una de «deux jolis monstres» (?*Moralités* 31). En su análisis de lo sublime, Kant indica que «Monstruoso es un objeto que, por su magnitud, niega el fin que constituye su propio concepto» (154). En cuanto la mujer incluye el concepto de lo infinito en los poemas de Herrera, la magnitud del concepto en sí presenta la imaginación de lo monstruoso. Que Herrera buscaba un acercamiento a lo infinito a través de la mujer se puede comprobar en uno de sus textos en prosa, el cuento, «Mademoiselle Jaquelin» donde se describe a la protagonista en estos términos:

Ella sí, sublime como ninguna, tal vez mía antes de serlo, espejismo dorado de mi Estética, frontera azul de mi verso, lámpara de prodigio, éxtasis astronómico, surtidor rutilante de gracia, horizonte infinito de sueño, que descubriera de pronto en mi viaje, lontananza hipnótica de suspiros, esencia desmayada de voluptuosidad, polo conjetural de mi vértigo, oasis de platonismo, Maya de mi Astra, Haidée imposible de mi naufragio... (*Prosa* 364).

Si ella es de él antes de serlo es porque su subjetividad está en pleno vuelo y el deseo es espoliador de la imaginación en su viaje platónico. Como dice Deleuze en *Mille Plateaux*, el signo del régimen subjetivo «rompe su relación de significancia con el signo y huye en una línea de fuga positiva, alcanza una desterritorialización *absoluta*, que se expresa en el agujero negro de la conciencia y de la pasión» (136-137). El llevar «la redundancia a una forma refleja... es el caso de un cógito siempre recommencado, de una pasión o una reivindicación siempre reiniciadas. Cada conciencia persigue su propia muerte, cada amor-pasión persigue su propio fin, atraídos por un agujero negro...» (137). Indudablemente el agujero negro es la mujer en sí y que «el ojo salvaje/ del infinito voraz» (*Poesías* 25) es el cuerpo sin órganos de la Profetisa de «La vida». Por eso cuando «El Infinito... se suicida» en «La torre de las esfinges» es en el contexto de una imagen que le viene de la descripción del delirio místico de otra Mujer Fatal, Salomé, en el cuento de ese nombre de Laforgue. En el poema de Herrera muere el Infinito «en la extraña vía láctea, en el meteoro./ como un carbúnculo de oro/ en una tela de araña» (*Poesías* 134). Herrera afirma para su Infinito, categoría constante en la poesía de Laforgue, la tela de araña y meteoro que Laforgue había negado para su Salomé en un trance: «...la face bientôt renversée, la pomme d'Adam sautant à faire peur=comme plus bientôt elle-même qu'un tissu arachnéen avec une âme en goutte de météore transparaisant» (*Moralités* 166). Y en la poesía de Laforgue, si no se encuentra precisamente el suicidio de lo infinito, en «Préludes autobiographiques» el poeta se refiere al «Soif d'infiniti martyre» y sí, en este poema, el Todo que incluye el Infinito muere al saberse solo: «Que Tout se sache seul au moins, pour qu'il se tuel» (*Poesías* 30, 31). Esta idea paradójica también se encuentra en la «Complainte propitiatoire à l'inconscient» donde se propone: «— Crucifier l'infini dans des toiles comme/ Un mouchoir» (*Poesías* 35). La-

forgue liga la idea del Infinito a la mujer, tal como hará Herrera, en «L'aurore-promise» de *Des Fleurs de Bonne Volonté* (1886) cuando, hablando de «L'Infini à jamais», declara a la mujer: «Ton Infini, ta sphère./ C'est le regard de l'Homme...» (*Poésies* 242). Herrera no ofrece tantas menciones del Infinito como se hallan en la poesía de Laforgue, pero el tema también aparece en «El laurel rosa»: «abriéronse cien mil ojos/ en el Infinito miope» (*Poesías* 129). Es curioso observar que otro hijo de Montevideo, Lautréamont, incluyó en la función de la metáfora este concepto que será tratado directamente también en la poesía por Laforgue y Herrera. Leemos en *Los cantos de Maldoror* (1868, 1869): «la metáfora (esta figura de retórica presta mucho más utilidad a las aspiraciones humanas hacia el infinito de lo que normalmente ni siquiera intentan figurarse aquéllos que están imbuidos de prejuicios o de falsas ideas...» (190). Indudablemente la actitud de queja que se extiende por la poesía de Laforgue viene de la descripción de los perros en el canto primero de Lautréamont como ha notado el Prof. Roberto Echevarren en una clase de la Universidad de Nueva York el 8 de diciembre de 1988 sobre la poesía vanguardista hispanoamericana, y este vínculo se ve no solamente porque en «Nobles et touchantes divagations sous la lune», se encuentra en el primer verso, «Un chien perdu grelotte en abois à la Lune...» (*Poésies* 172), parecido a los nocturnos «ladridos de los perros en el campo», sino además porque Lautréamont especifica que los caninos «tienen sed insaciable de infinito, como tú, como yo, como todos los otros humanos de rostro pálido y alargado» (79). Es el mismo tema que se descubre en el poema de Laforgue, también con insistencia: «Infini, montre un peu tes papiers!» (*Poésies* 172). Si en el canto segundo el pulpo en que se convierte Maldoror tiene «cuatrocientas ventosas» (142) para atacar el Creador, sale este animal también en «Complainte-litanies de mon sacre-coeur» cuando Laforgue indica: «Mon Coeur est un noyé.../ Qu'etreint la pieuvre Spleen en ses ventouses d'or» (*Poésies* 120). Finalmente, Herrera en «La torre de las esfinges» quiere que la mujer le sorba «como un pulpo delicado» (*Poesías* 136).

El hecho de que Herrera se sirva del meteoro y la tela de araña del cuento de Laforgue para describir el Infinito no es la única vez que se aprovechará de un concepto tomado del francés. En la estrofa siguiente, Herrera exclama de la mujer: «¡Oh negra flor de Idealismo!» (*Poesías* 134). Esta relación entre flor e ideal procede también de un texto de Laforgue de *Mélanges posthumes*, parte de las *Oeuvres complètes* publicadas por Edition du Mercure de France entre 1901 y 1903. El texto compara la ostra que vagamente sueña en un mundo desconocido con el hombre que «est tourmenté de progrès, etc...») Ce point commun est d'être possédé du démon de l'infini. Ce point est leur âme-Toutes ces âmes sont non seulement de la même famille, mais une même âme unique. Et la fleur universelle est le tourment indéfini de l'Idéal» (Ramsey 254). Si todo ser para Laforgue está atormentado por el «démon de l'infini», no nos sor-

prende entonces que la mujer de Herrera no sea sólo «flor de Idealismo» sino también «demonia» (*Poesías* 133). Y el progreso que atormenta al hombre como lo describe Laforgue se parece al conflicto de facultades, imaginación y razón, que precede a lo sublime como «lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos (Kant 152). En el conflicto que Kant detalla la mente queda abrumada por la magnitud del Objeto hasta que se despierte «una facultad suprasensible en nosotros», pero antes, «en nuestra imaginación hay una tendencia a progresar en lo infinito y en nuestra razón una pretensión a la totalidad absoluta, como idea real...» (152). En cierto modo el poeta «tourmenté de progrès» según Laforgue queda atrapado en este «progresar en lo infinito» de Kant sin lograr lo verdaderamente sublime que no es el objeto sino «la disposición del espíritu, mediante una cierta representación que ocupa el Juicio reflexionante» (152). Kant establece que «lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna, sino que se refiere tan sólo a ideas de la razón...» (147). Pero el movimiento de lo sublime que «debe ser juzgado como subjetivamente final (porque lo sublime place), resulta que será referido por la imaginación, o a la *facultad de conocer*, o a la *facultad de desear*; la primera es añadida al objeto como una disposición matemática, la segunda como una disposición *dinámica* de la imaginación...» (148-49). En la contemplación estética de lo sublime la imaginación y la razón generan su finalidad subjetiva:

...mediante su oposición, producen una finalidad subjetiva de las facultades del espíritu, esto es, un sentimiento de que tenemos una razón pura, independiente, o una facultad de apreciación de las magnitudes, cuya ventaja no puede hacerse intuible más que por la insuficiencia de la facultad misma, que en la exposición de las magnitudes (de objetos sensibles) es ilimitada. (Kant 160-161).

Tanto en Laforgue como en Herrera el efecto de la imaginación queda más dinámico que matemático, ya que no pueden aguantar en su juicio «el juego subjetivo de las facultades del espíritu (imaginación y razón), incluso como armónico en su contraste...» (Kant 160). No soportan la paradoja del uso de la razón para contemplar aquello que hace a la razón inadecuada. Y Kant explica que un hombre en estado de miedo no está «de ningún modo, en la situación de espíritu requerida para admirar la magnitud divina, para la cual se exige una disposición a la contemplación reposada y al juicio totalmente libre» (166). Vemos en «La vida» el «Tabor» de las armas mentales de Julio Herrera atacado: «le disparaba el Error/ meteoros, como bombas/ efímeras de Utopía» y explica estos versos con una nota a pie de página: «El Error... es la Noche de la Conciencia psicológica que dispara a la razón alucinantes y efímeros meteoros» (*Poesías* 24). Y en «La torre de las esfinges», Julio, antes de presentar a su Mujer Fatal, se refiere a «la trágica/ y turbia linterna mágica/ de mi razón

espectral...» (*Poesías* 133). Se ha convertido la razón en una máquina de la imaginación. Pero que él ha querido conservar la serenidad en su sincretismo filosófico se ve en una declaración de «El círculo de la muerte»:

Tendremos que volver a Platón, al idealismo puro, al oráculo recóndito de la preconcencia, a las especulaciones místicas sobre lo Bello: convenir en que este abstracto, anterior a toda experiencia psicológica, es un recuerdo de Dios, superviviente y sellado en nuestros espíritus, el que no puede... variar, ni desvirtuarse, libre de toda acción de la Naturaleza... remontarnos al cándido espiritualismo *a priori* de los caminos azules, desechando la idea de progresión de sensibilidad... que explique concepción emotiva, y afirmarnos en que el concepto de armonía, de pura belleza, procede de un ojo invariable, eternamente abierto hacia Dios, Suprema Causa y Belleza... (*Prosa* 331).

Pero del «idealismo puro» Julio prefiere más bien «la negra flor» sudodicha, y se convierte «la preconcencia» en «La torre de las esfinges» en «Lo subconsciente del mismo/ Gran Todo» que le «escalofría» (*Poesías* 132), se queda en el miedo y la «progresión de sensibilidad» frente al infinito y lo sublime de una mujer monstruosa. Laforgue había sido atraído y rechazado por la Inconsciencia. En «La lune est stérile» afirma: «L'Art est tout, de droit divin de l'Inconscience» pero termina el poema lamentando que la Inconsciencia le ignora: «mais l'Inconscient me mène/ Or, il sait ce qu'il fait, je n'ai rien à y voir» (*Poesías* 138). Warren Ramsey indica que Laforgue recibe la idea de la Inconsciencia de *The Philosophy of the Unconscious* (1869; trad. francesa, 1877) de Eduard von Hartmann y hasta consideraba «an epic based on the three stages of illusion described in the work» (82). En el sistema de Hartmann, quien critica el papel de la razón en la obra de Schopenhauer, los hombres negarán la voluntad, hasta vivir, con la ayuda de la razón y lograrán el «nirvana by a kind of race suicide» (Ramsey 83, 84). Pero la Inconsciencia dinámica de Hartmann se basa en el *Sistema de idealismo transcendental* (1800) de Schelling que buscó en la naturaleza «hieroglyphs o the soul» y equivalencias para una realidad interior: the confrontation of a reflecting mind with something not quite itself, its «unconscious» (Ramsey 89). Gracias a que se encontraron 14 páginas de notas de Laforgue para un ensayo sobre Schelling (Ramsey 88), se puede suponer su familiaridad con la obra de Schelling, y así Herrera tenía varias fuentes para su pre- o Subconsciencia, si no para el símbolo de la subjetividad encarcelada, el espejo. En «Climat, faune et flore de la lune», Laforgue imagina la risa loca de unos mármoles «Pour jamais tant tour çat stagne en un miroir mort!» (*Poesías* 143). Si el espejo de Herrera en «La torre de las esfinges» no está muerto, al menos tiene el factor de su encarcelada consciencia, «y me reitero en mi propio/ como en un cóncavo espejo...», (es posible que Valle-Inclán leyera de este espejo cuando inventó el esperpento de iguales espejos en la Calle de los Gatos en *Luces de Bohemia*: «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento» 106) y los si-

guientes versos describen un aspecto mortal que puede ser suyo: «La sierre nubla un perplejo/ rictus de tormenta mómica...» (*Poesías* 134).

Si Herrera no conocía el Nirvana de Hartmann, sí tenía a Schopenhauer cuya obra principal, *El mundo como voluntad y representación*, no había sido traducida cuando escribió Laforgue pero éste tenía la exposición de Théodule Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer* (1874). En la cuarta parte de la mencionada obra de Schopenhauer, él elogia el concepto de Nirvana, «un estado en que no existen estas cuatro cosas: el nacimiento, la vejez, la enfermedad y la muerte», como «esta interpretación mítica *non plus ultra*» para Pitágoras y Platón, y también lo menciona en el contexto de la última declaración pesimista de su obra: «... este mundo tan real, con todos sus soles y sus vías lácteas, es verdaderamente la Nada» (168, 215). Tajante y cósmica negación. No sorprende que Laforgue sintiera un «Chanaan/ Du bon Néant» (*Poesías* 176; la nada también en 42, 139, 142, 161, 165 y 271). Ambos, Laforgue y Herrera, mencionan al Nirvana en un contexto religioso, la «Saint-Sépulchre maternel du Nirvana» («Prélude autobiographiques», *Poesías* 32) y «la unción de un Nirvana vago» de «La torre de las esfinges», pero resulta tan importante para Herrera que lo repite al final de su poema cuando lo liga a su Mujer Fatal: «yo sumaré a tu guarismo... la equis de mi Nirvana...» (*Poesías* 131, 136). Otro de los conceptos de este poema que también comparte con Laforgue es lo Absoluto a lo que Herrera presta «genio/lóbrego» (*Poesías* y de lo que Laforgue se burla: «l'Absolu perd ses droits» («Dialogue avant la leyor de la lune», *Poesías* 161). Los dos se preocupan de su destino, aunque Herrera con burla. Laforgue: «nous rebrodons les mêmes Anankès» («Nobles et touchantes divagations sous la lune», *Poesías* 173). Herrera: «¡Yo te excomulgo, Ananké!» (*Poesías* 136; Darío ya había usado el tema en el poema, «Ananké!» de *Azul*). La otra cita de este tema en «La torre de las esfinges» (136) nos interesa porque pertenece a la fauna de Lautréamont: «la escolopendra/... de mi ananké» nos recuerda este bicho que «no carece de enemigos» en el canto cuarto (190). También la noche que descende «como una araña de muerte» en el poema de Herrera (*Poesías* 132). Nos remite a la araña vengativa que intenta dar muerte a Maldoror en sus sueños en el canto quinto (216).

De las Mujeres Fatales, es natural que tanto Laforgue como Herrera citen a Salomé, heroína de la novela de Flaubert cuya situación le parece a Praz igual a la del «Atalanta» de Swinburne: «The man dies under the eyes of a frigid woman, devoted to the cult of the Moon, herself an idol, and his death is her involuntary act» (225). Pero Herrera alista incluso la diosa fenicia que rige sobre la sexualidad de Pyra con su «feu mystico-hystérique» (*Salammô* en Green 36) para ambientar con su «luna de Astarté» (*Poesías* 136), aunque no podemos estar seguros que esta cita no venga de «Astarté's bediamonded crescent/ Distinct with its duplicate horn» del poema, «Ulalume», de Poe (103). Lo curioso es que Poe indica claramente que se trata de la tumba de Ulalume, la mujer inalcanzable



que es parienta romántica de la Mujer Fatal, pero Herrera nos da «páramo en Ulaluma» (*Poesías* 136), que parece un lugar, aunque en «Berceuse blanca» vuelve a la mujer con «incorpórea levedad» (*Poesías* 151). Julio va por los efectos de lo exótico: como explica Praz, «... a love of the exotic is usually an imaginative projection of a sexual desire» (197). Si Laforgue nos da la «Jaloux tombeau/ De Salammbô» («Litanies des premiers quartiers de la lune», *Poesías* 137) y Herrera convierte las luciérnagas de su noche infernal de «La torre de las esfinges» en «brujas/ del joyel de Salambó» (*Poesías* 131), esta mujer tiene una meta mental parecida a la de nuestros poetas: «Salammbô's mind is groping after nothing less than "le secret de l'existence universelle"» (Sherrington 215). Aunque la mujer se convierte en figura de la muerte en «La vida», Julio saca su venganza contra la Mujer Fatal en «La torre de las esfinges», justo en el esplín baudelairiano, hincando su diente en «Las entrañas» (*Poesías* 136). En uno de los poemas primeros como «Wagnerianas» (publicado en *La revista*, 1990; «Cronología», *Poesías completas* 414), la boca de la dama es «el rojo Infierno» (*Poesías* 29) dantesco, pero Julio, aunque «calavera» (*Poesías* 136) en «La torre de las esfinges», logra morder a su destructura en el averno, el infierno pagano. Victoria en la muerte misma de un poeta cuyas rimas, a veces absurdas por sus incongruencias o ubicación en versos breves, nos recuerda que él había declarado en su *Conceptos de la crítica* (1889), respecto al simbolismo que «Las carcajadas de sus poetas son sollozos histéricos» (*Prosa* 281), herencia irónica en parte del abnegado Laforgue. Pero en el mismo lugar advierte que en el simbolismo, «Lo ridículo se muestra al lado de lo sublime». Quizás «lo sublime» para él no era sólo lo elevado sino también la infinitud sublime de la Mujer Fatal (¿producto del sadismo?: «This necessity of believing the lover to be a monstrous creature is a characteristic of sadism», Praz 150), que sólo hacia el final de su vida da indicios líricos de dominar con la razón imaginativa.

Louis Bourne  
New York University in Spain  
(Madrid)

## ① OBRAS CITADAS

- DELEUZE Gilles, y Félix GUATTARI. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. de José Vázquez Pérez con Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos, 1988.
- GICOVATE, Bernard. *Julio Herrera y Reissig and the Symbolists*. Berkeley: University of California Press, 1957.
- GREEN Anne. *Flaubert and the Historical Novel: Salammbô Reassessed*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- HERRERA y REISSIG, Julio. *Poesía completa y prosa selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- . *Poesías*, México: Editoria Porrúa, 1977.
- KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Trad. de Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe, 1981.
- LAFORGUE, Jules. *Poésies complètes*. Ed. de Pascal Pia. Paris: Gallimard, 1970.
- . *Moralités légendaires*. Paris: Mercure de France, 1925.
- LAUTRÉAMONT, Conde de [Isidore Ducasse]. *Obras completas: Los cantos de Maldoror, Poesías, Cartas*. Trad. Aldo de Pellegrini. Barcelona: Argonauta, 1979.
- POE, Edgar Allan. *The Poems of Edgar Allan Poe*. New York: AMS Press 1965.
- PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. Trans. Angus Davidson. Oxford: Oxford University Press, 1954.
- RAMSEY, Warren. *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*. New York: Oxford University Press, 1953.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación (Libros tercero y cuarto)*. Madrid: Ediciones Orbis, 1985.
- SHERRINGTON, R. J. *Three Novels by Flaubert: A Study of Techniques*. Oxford: Oxford University Press, 1970.
- VALLE-INCLAN, Ramón del. *Luces de Bohemia*. Madrid: Espasa Calpe, 1971.