DOS ACERCAMIENTOS A JULIAN DEL CASAL EN LA OBRA DE JOSE LEZAMA LIMA, O LA INVENCION DE LA IMAGEN

Carmen Ruiz Barrionuevo

I

En *Rimas* (1893), libro póstumo del modernista cubano Julián del Casal, se recoge un curioso poema en el que dos poetas amigos, Rubén Darío y el propio Casal se autoanalizan. Con ocasión de la visita del poeta nicaragüense a La Habana en 1892, ambos traban una sincera amistad que duraría hasta la muerte del poeta cubano. Lo curioso de este poema titulado *Páginas de vida*, es que Casal alcanza una penetración intensa en su propia psicología, que podría sorprendernos si sólo lo comprendiéramos dentro del frío parnasianismo. En boca de Darío, Casal coloca estas palabras:

> Tú, en cambio, que doliente mi voz escuchas,
> Sólo el hastío llevas dentro del alma:
> Juzgándote vencido por nada luchas
> Y de ti se desprende siniestra calma[1].

Y siguiendo en un tono levemente admonitorio añade: "Mas no hay nada tan bello como lo sueñas, / Ni es la vida tan triste como la miras". Esta tristeza de Casal se condensa al final de estos versos en esos "verdes ojos relampagueantes" que le despiertan a Darío contradictorios sentimientos.

No es ocioso citar este poema de Casal, que es el que más ha difundido su principal característica física, si queremos entender la *Oda* que Lezama Lima le dedica y en la

que el verde es un símbolo nítidamente acezante que va desvelando toda su personalidad:

Déjenlo, verdeante, que se vuelva;
permitidle que salga de la fiesta
a la terraza donde están dormidos[2].

A partir de estos versos iniciales el poema se desenvuelve en sus doce estrofas sobre una serie de constantes que hemos de ir desentrañando poco a poco, aunque creemos que por encima de todo hay dos fundamentales que revelan en su esencia la complejidad de las imágenes de Lezama. No referimos, además de la alusión al color verde de los ojos de Casal, color que va a emplear con un intencionado matiz simbólico a lo largo del poema, a la referencia a su "tos alegre". La primera, a partir de ese "verdeante" inicial, se constituye en símbolo de su genialidad, de su íntima personalidad poética, capaz de lograr la perfección del círculo (círculo, emblema solar que se corresponde muchas veces con el número 10 por lo que representa a menudo el cielo y la perfección)[3]:

La errante chispa de su verde errante,
trazará círculos frente a los dormidos
de la terraza

Poco después el color verde aparece asociado a la araña que representa, además de la irrupción del trópico en Casal, la capacidad creadora para Lezama, pues la araña en su tela es un símbolo del centro del mundo[4]: "Inmóvil en la brisa, sujetado / por el brillo de las arañas verdes". Pero el simbolismo del verde alcanza su plenitud en la estrofa novena en la que el logro poético de Casal se expresa en torno al círculo ya formado, que se desenvuelve en la forma oval, y al final trasciende para alcanzar en su confluencia, cosa muy frecuente en Lezama, la fusión de vida–muerte, comienzo y final del que surge toda creación como resurrección:

Eres el huevo de cristal,
donde el amarillo está reemplazado
por el verde errante de tus ojos verdes.
Invencionaste un color solemne,
guardamos ese verde entre dos hojas.
El verde de la muerte.

Ese mismo retorno, que es a la vez comienzo, se percibe en el final del poema en el que el poeta enlaza con la primera estrofa en donde se realiza al fin la acción sugerida y se vuelve a insistir en el color verde ligado a su personalidad creadora, así como a su raíz irremisiblemente tropical:

Permitid que se vuelva, ya nos mira,
qué compañía la chispa errante de su errante verde,
mitad ciruelo y mitad piña laqueada por la frente,

En menor medida, con menos frecuencia, pero intensamente, la tos del poeta, y por tanto su enfermedad, viene también a constituirse en una especie de maldición que lo consagra como poeta elegido; recordemos cómo el asma es para José Cemí en *Paradiso*, y para el propio Lezama, un designio semejante. Por ello, "Su tos alegre / espolvorea la máscara de combatientes japoneses" (estrofa segunda) y en la estrofa cuarta esa tos es la manifestación máxima de su cubanidad, y el indicio fehaciente de su predestinación:

> Su tos alegre sigue ordenando el ritmo
> de nuestra crecida vegetal,
> al extenderse dormido.

Ambos símbolos confluyen al final del poema en donde el parangón establecido con Baudelaire se resuelve en imágenes esenciales que congelan en el tiempo o eternizan la figura del poeta. Ese vivir "muerto de sueño" se opone, lanzando fuertes irradiaciones, al "alcanzaste a morir muerto de risa". En efecto, sabemos que Casal murió de esa manera en la sobremesa de un festejo. Por esta vía, el cigarrillo encendido de Casal en el momento de su muerte, –"ahora reaparece el cigarrillo que entre tus dedos se quemaba"–, opera como un nexo de unión con el otro mundo, con la muerte creadora, es el conducto por el cual Lezama puede plasmar en imagen y captar a la vez el tremendo contraste entre el tedio vital que a menudo lo invadía y ese final contradictorio.

Desvelados estos símbolos centrales creemos que el poema no tiene más dificultad que otros de Lezama, tal vez en este caso nos puede ser más accesible al encubrir a lo largo de sus estrofas, además de los procedimientos típicamente lezamianos de la perdurabilidad de la imagen, toda una serie de sugerencias relacionadas con la vida y obra de Casal que el autor trató ya en el ensayo recogido en *Analecta del reloj*. En suma, Lezama resuelve la personalidad del poeta modernista en las tres primeras estrofas en las que a través principalmente de los símbolos citados nos lo presenta por medio de imágenes reminiscentes, tan lezamianas, en el seno de una fiesta en la que los asistentes operan a modo de la sociedad hostil que le tocó vivir. En este recinto, y dotado de singulares dones, aparece el poeta que "Trae la carta funeral del ópalo" (estrofa tercera), es decir su mensaje, y también su mortal predestinación, pues para Lezama, como para José Cemí, crear es asumir la muerte y superarla, algo que Casal también logra; por ello en la cuarta estrofa se insiste en la frialdad de su cuerpo con machacona incidencia –significativa isotopía– y en su esencialidad cubana presentada por la aparición del símbolo *araña* que se funde con la fuente francesa:

> Cuidado, sus manos pueden avivar
> la araña fría y el maniquí de las coristas.
> Cuidado, él sigue oyendo cómo evapora
> la propia tierra maternal,
> compás para el espacio coralino.

Y es que Lezama rechaza el encasillamiento fácil de su paisano entre los imitadores de los parnasianos franceses, y a este aspecto dedica la quinta estrofa en la que interpreta su exotismo como necesario disfraz que "no te arrancó / las mismas flores que le llevaste a la corista", es decir, que no impidió su cubanidad, porque "tuviste que brindar

/ con *champagne gelé* por los sudores fríos / de tu medianoche agonizante". En efecto, Casal necesitó del disfraz francés para manifestar su propia personalidad; según la interpretación de Lezama, necesitó de la lectura de Baudelaire, autor en el que vio plasmados muchos de los temas propios. Lo que, insiste, surge amalgamado al fondo vegetal que lo sustenta, la isla, el paisaje tropical que asoma escuetamente, –y a veces se ausenta–, pero que se manifiesta en el empleo de algunos símbolos, fundamentalmente los marinos. Esta es la interpretación que pueden tener sin duda los versos siguentes en los que a los sentidos ya explicados de los símbolos de la araña y del frío, aparecen la azalea y la Venus Anadyomena, bella evocación de la isla de Cuba:

pues entre la medianoche y el despertar
hacías tus injertos de azalea con araña fría,
que engendraban los sollozos de la Venus Anadyomena
y el brazalete robado por el pico del alción.

Notemos que el verso que citamos en último lugar es también en homenaje, una reminiscencia casaliana, tomada de su soneto *Marina*:

Alza su pico entre las frías brumas
Un brazalete de oro, constelado
De diamantes, rubíes y zafiros[5].

Las siguentes estrofas emprenden la defensa del poeta en el presente y en el pasado cuando la sociedad lo desdeñaba, para pasar a destacar la pervivencia de Casal, superando toda muerte, –"sigues trazando círculos" (estrofa 9)–, en la consagración del óvalo. Casal ha ampliado así su destino de poeta, ha alcanzado la resurrección o la permanencia caminando hacia la muerte o valle de Proserpina donde ha logrado llevar la verde luz, esperanza y destino de todos: "La misión que te fue encomendada, / descender a las profundidades con nuestra chispa verde" (estrofa 11). El autor coloca esta vez como homenaje, uno de los versos pertenecientes a uno de los poemas más significativos y famosos: "ansias de aniquilarme sólo siento" de *Nihilismo*, en el que se condensa bien su romántico tedio.

En resumen, el poema de Lezama se configura como un canto entusiasta, exaltatorio de lo cubano universal y de lo americano esencial, definido por sus más auténticas raíces sincréticas. Casal se nos aparece a través de unos cuantos rasgos personales, y su significación poética se despliega mediante el procedimiento lezamiano de la imagen o imago, cuyo poder rescata los ecos temporales para hechizarlos en el tiempo, o "hechizar la cantidad". Además Lezama Lima había empleado éste y otros procedimientos de acercamiento a la obra de Casal en otro ensayo de su primera época, incluído después en *Analecta del reloj*, que es indispensable para la recta comprensión del poema y al que nos referimos en la segunda parte de este trabajo.

II

En 1941 está fechado el ensayo que Lezama Lima incluye en *Analecta del reloj* (1953) y que titula *Julián del Casal*[6]. Advirtamos que en el mismo año Lezama publi-

ca un libro tan fundamental como *Enemigo rumor* en el que la poética iniciada en *Muerte de Naciso* alcanza su total y plena configuración. Pero es que también en este ensayo podemos observar con claridad la personalísima postura crítica de Lezama, su acercamiento en ondas, su interés por revalorizar una figura que como la del poeta cubano había sido minusvalorada cuando no despachada desdeñosamente con el marbete de un acusador parnasianismo.

El ensayo que dedica a Casal, uno de los más extensos del libro consta de seis partes y un final en los que Lezama va afinando progresivamente sus armas barrocas en las partes iniciales para reducir con sus personales procedimiento críticos, todos los aspectos del poeta modernista a seguras imágenes definitorias.

Nos interesa fijarnos en el planteamiento crítico de Lezama. Frente a toda actitud trasnochada y desvalorizadora, cree observar dos posturas extremas igualmente nocivas respecto a la literatura cubana: La visión rastrera y vulgar, meramente laudatoria que parte de una ciega admiración por todo lo propio, sin establecer nexos comparativos foráneos, que busca defender así cualquier valor literario por interesado patriotismo; y la puramente denigratoria, que por rechazar el anterior tipo de crítica, minusvalora lo autóctono, cegada por los grandes valores universales a cuya presencia los representantes de los últimos movimientos cubanos son meras reproducciones desdeñables.

Ante estas actitudes la postura de Lezama es igualmente de rechazo, pues las dos presentan el mismo desdén, latente en la primera y explícito en la segunda. Su punto de partida es la necesidad de una reivindicación perentoria y fundamental: la revalorización, un nuevo enfoque de "un nuevo siglo XIX nuestro, creado por nosotros y por los demás, pero que de ninguna manera podemos dejar abandonado a nuestros ponzoñosos profesores ni a los pasivos archiveros" (p. 83). Por ello se plantea la necesidad de buscar un acercamiento más sólido, más genuino y desinteresado "hasta encontrar ese único punto, redorado insecto, espejismo, punto" (p. 65). Qué sea ese *punto* que busca Lezama en su crítica es lo que vamos a desentrañar en este trabajo, referido siempre a Julián del Casal, lo que nos revelará un procedimiento crítico que, como veremos, no se aparta de la concepción poética lezamiana.

Parte el poeta cubano de una postura abierta ante la crítica pero desde una posición de prudencia, porque la crítica debe y puede ser creativa, pero no caprichosa, y además no se trata de

> "volver a lo de la crítica creadora, sino de acercarse al hecho literario con la tradición de mirar fijamente la pared, las manchas de humedad, las hilachas de la madera, inmóvil, sentado".

Rechaza Lezama la crítica decimonónica[7] para insistir en un continuo y peculiar asedio del texto, asedio que se traduce, según su propia expresión en una "cacería inmóvil" (p. 66) –recordemos que él mismo se definía como "peregrino inmóvil"[8]–. Son éstas dos palabras esencialmente lezamianas; cacería o asedio existe en el juego del ajedrez que Lezama utiliza como doble del lenguaje poético en *Paradiso* y a través del cual José Cemí descubre su verdadera vocación de poeta. La inmovilidad, y tal vez el destierro interior, son también intrínsecos al carácter del poeta, soñador de complicados mundos barrocos durante tantos años desde su casa de la calle de Trocadero. De este modo nada mejor que esta expresión para configurar el itinerario que se comienza en pos de un apresamiento singular que se traducirá también, como en su novela *Para-*

diso, en imagen.

Pero previamente hay otro problema que resolver. La literatura cubana, como la hispanoamericana en general, ha sido medida siempre por parámetros europeos que han falseado el hecho americano, y resuelve que "hay que acercarse de otro modo, viendo en todo creación, dolor" (p. 66). Porque esta América ha recibido una cultura que ha asimilado de forma peculiar, cultura que fue también varia y diversa y que ha operado en estos países de una manera que Lezama llama con acierto *participación*. Es decir, que en América existió y existe una "participación" de culturas que años después intentará desentrañar en *La expresión americana* (1957).

La crítica como "cacería inmóvil" excluye la anotación fetichista de minucias eruditas, su crítica es de otra índole, parte del lector y su relación con el texto, nadie como Lezama Lima es capaz de captar lo que Roland Barthes llamaba "el placer del texto", y percibirlo a través de una penetración sensorial eminentemente táctil: "un crítico puede encontrar insinuaciones, roces furtivos, verdaderas delicias" (p. 67). Ese goce puede hallarse también en poetas menos dotados en los que una vez sorprende ese hálito de poesía. Hay versos memorables que pueden salvar a un poeta y a la vez hay que interpretar los hechos relacionados con el autor para insertarlos en el tronco vivo de lo temporal y de ese modo rescatarlos para el perpetuo devenir. Indudablemente existen en cada autor, datos y hechos que pueden llegar a configurar un todo y acercarnos así plena imagen perdurable. Este tránsito de la acción del asedio hasta la imagen lograda del escritor asediado la explica Lezama en esta metafórica frase en la que el agua es el símbolo de lo primigenio, la materia no conformada: "Queda así la sed como el cristal invisible, el cristal como agua invariable" (p. 68).

La cacería que Lezama emprende requiere un método adecuado y, modificando unas palabras de Poe, manifiesta que debe ser "una potencia de razonamiento reminiscente" (pp. 68–69). Encontramos aquí de nuevo, dos palabras eminentemente características del poeta cubano y que requieren cuanto menos un comentario. Potencia se entiende como actuación persistente sobre algo que ofrece una resistencia. Cualquier texto en sí mismo la ofrece por ser susceptible de diferentes asedios e infinitas posibilidades, al igual que en su origen primero el poeta ha debido vencer esa resistencia de lo poético aplicando el "potens", posibilidad infinita, pues "lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un *potens* que es lo posible en la infinidad"[9]. A su lado la palabra *reminiscente* está enlazada con la nemosyne griega que Lezama recuerda era la madre de las musas. Su funcionamiento aquí es fundamental para la penetración de todo texto poético, pues es la memoria la que aproxima las cosas, en tanto en cuanto actúa como reconocimiento o enlace del sistema analógico que rige el mundo lezamiano.

Su crítica actúa sobre el texto, o mejor dicho sobre la contextura que la palabra ha creado, desdeña cualquier erudita disquisición sobre fuentes ejercidas, –el gran caballo de batalla de las literaturas que no han alcanzado su identidad–, y se apoya sobre la estructura poética, sobre el pálpito verdadero que ejercen las imágenes emitidas. Pero no sólo existe este modo de apresar al autor, que podemos llamar textual, de lector crítico que emprende una lenta y minuciosa cacería, sino que a la vez, como fundamental complemento, existen ciertos hechos clave, iluminaciones súbitas y plenas de significado que mediante esa memoria reminiscente consiguen igual objetivo.

De este modo y para apresar críticamente la personalidad de Julián del Casal, Lezama deberá inmovilizarlo en el tiempo, configurar su entorno mediante estos dos procedimientos hasta hacer perdurable su imagen. Su imaginación simbólica actúa de forma

preferente, al igual que sucede en toda su producción literaria, siguiendo el fin que señala Gilbert Durand: como "negación vital de manera dinámica, negación de la nada de la muerte y del tiempo"[10]. Veamos dos ejemplos mediante los cuales consigue su propósito. Dos anécdotas o "estampas esenciales", al parecer triviales, que raramente pasarían a un libro de historia o crítica literaria, aparecen interpretadas mediante ese procedimiento integrador de la memoria para devolverles su sentido superador de la anécdota. Se trata del hallazgo de un curioso libro de balances que el padre del poeta Julián del Casal usaba para apuntar la lista de sus esclavos. Tal libro fue usado de forma muy diferente por el hijo, quien en 1886 anota junto a versos de Rimbaud un soneto de Joaquín Lorenzo Luaces. Tal hecho puede ser irrelevante en una lectura superficial, pero no lo es para Lezama, quien en seguida observa una cierta tendencia al parnasianismo en el poeta romántico y cierta validez de los versos dentro de un conjunto mediocre. En todo caso observa que Casal opera aquí como un rebuscador del valor autóctono, del cordón umbilical que lo unía, dentro de sus apetencias foráneas, a lo nativo, era "como un arte para rehallar el hilo de la tradición" (p. 68).

La otra anécdota se acerca con mayor deleite, es una verdadera "estampa esencial" pues nos interpreta cabalmente al poeta dentro del contexto que fundamentalmente nos interesa, el de su cubanidad. En pocas palabras Lezama crea el ambiente de esas tertulias en casa de Esteban Borrero de las que era alma su hija la poetisa Juana Borrero, en cuyo silencio agobiante y ante la aparición de un loto cobra vida un verso de Casal en la boca de un hermano pequeño de Juana Borrero. Tal hecho demuestra palpablemente a Lezama que Casal no es un poeta extraño a su tierra como dijo Darío, sino un poeta comprendido y aceptado, que aproximó, eso sí, el arte francés, pero que lo impregnó de la propia cubanidad. Así, en un mundo, como en la cosmovisión lezamiana, en el que rigen las semejanzas y las analogías que sucesivamente enlazadas conectan con la imagen primera, las "estampas esenciales" lanzan sus efluvios y se manifiestan como pequeños microcosmos que desvelan, mediante una especie de *divinatio* o práctica mágica el auténtico conocimiento del poeta[11].

Si las "estampas esenciales" nos ofrecen la personalidad del poeta en su significado global, el acercamiento al texto se impone de todos modos. Acercamiento que debe ser abierto, pero sobre todo cuidadoso de no "prescindir del misterio del eco" (p. 70) que pervive en todo poema. Tal método va a ser ensayado en Casal en toda su amplitud y el primer efecto de esa "potencia de razonamiento reminiscente" es el eco de Baudelaire que se percibe en los poemas del modernista cubano:

> "Casal había sido embriagado por esas mezclas de Baudelaire, pero careciendo de una castigada servidumbre crítica para desmontar aquel delicioso organismo, había derivado tan solo un temario con aquel cansancio externo y ciertas devociones superficiales de Baudelaire" (p. 73)

En efecto, la influencia del poeta francés en Casal fue señalada muy pronto, influencia que resume muy bien Schulman al señalar que ambos son poetas de signo sincrético, mientras Baudelaire sirve de nexo entre la poesía tradicional y la moderna en Francia, Casal "armoniza rasgos del romanticismo, parnasianismo y simbolismo en un estilo cromático, plástico y musical". Y resalta el común gusto por las antinomias y contrastes, así como que la huella baudelairiana en Casal se advierte, –y cita a Monner

Sans–, en los "motivos de inspiración" y en ciertos prosaísmos y en la "inclinación a lo nauseabundo, lo horrendo y lo macabro"[12].

En efecto, Casal recoge la temática más superficial de Baudelaire, mientras que los verdaderos hallazgos del poeta francés son apenas entrevistos y se queda con el decadentismo de Huysmans, proceso tan acertadamente estudiado por Luis Antonio de Villena[13]. De Baudelaire toma Casal el gusto por lo repulsivo, pero otros temas, como el sexual y el mar aparecen diversamente configurados e imbricados en un eco doloroso personal, en su insularismo tropical, que toma formas imaginariamente humanas, "el contorno de lo marino se puebla de cabelleras y de diosas que nos envían sus quebradizos ecos. Surge el tema de la Venus Anadyomena" (p. 75). Mar y tierra en sus necesarias configuraciones eróticas se funden en lo esencial cubano, algo que Lezama comprende también, pues ambos son poetas de paisajes líquidos, de monstruos eróticos elaborados por el líquido anniótico del mar. Puede ser su soneto *Galatea* un ejemplo de esta mezcla de erotismo y lujuria deslumbrantes, en donde el color triunfa en su nitidez parnasiana. Pero también en un poema con *Marina* encontramos versos como los siguientes:

> Desnudo cuerpo de mujer que azota
> el viento con sus ráfagas heladas,
> En sudario de espumas argentadas
> Sobre las aguas verdinegras flota[14].

Por todo ello Casal es fundamentalmente un poeta cubano, su orientalismo, por el que fue distinguido en su época, queda empequeñecido ante esa radical esencia cubana. Surge sin embargo un reproche que Lezama lanza sobre la obra de su antecesor: su apartamiento de la tradición española del barroco que Lezama califica de "equivocación esencial y costosa" (p. 79). Casal abandona, en efecto, muy pronto, ese influjo que aprendió en su época de los jesuitas y que sólo dio lugar a meros ejercicios repetitivos, sin un solo hallazgo poético.

Establecida pues, esta necesidad de Baudelaire para el poeta cubano, Lezama dedica las tres partes siguientes de su ensayo, –de la tercera a la quinta– a perfilar la personalidad de Casal a través de un acercamiento a dos conceptos que pueden definir a ambos poetas: el esteticismo y el dandysmo. La actitud es completamente distinta porque no existe en el esteticismo esa dosis de desafiante indiferencia; Casal adora la belleza, prefiere lo artificial a la vegetación exuberante del trópico natal, la rubia cabellera teñida a los amarillos naturales:

> "Pero Casal, influído por la sinfonía de las flores que aparece en el *Al revés* de Huysmans, detesta el maravilloso trenzado de la hoja que le rodea, y sus amigos señalan como sus flores favoritas los crisantemos, el ixon, amarylis, el ilang, los crolilopsis que Huysmans había mirado y aspirado por él" (p. 85)

En esencia, hay en el dandy un fondo de negación del catolicismo que se oculta en el estecismo, preocupado fundamentalmente por lo externo y en busca siempre de recrearse en la materia. Casal nunca llegó a los grandes temas que le inspiró su dandysmo a Baudelaire y Lezama busca la respuesta en su arraigado catolicismo: "Casal con-

serva nítidamente el resguardo adolescente de su fe" (p. 91). Explicación perfectamente válida. Casal confía en sus sentidos, no trasciende como Baudelaire, por ello Lezama reconoce que ante los avances poéticos del poeta francés "Casal queda como un primitivo implorante" (p. 95).

De este modo, y a través de este análisis, emerge la figura del modernista cubano en su plenitud global, su intento es no desmenuzar nunca ni el texto ni la personalidad del poeta, al contrario, busca integrarla, su fin es aislar del tiempo y congelar en imagen, para lo cual el método debe ser la lectura entendida como "cacería inmóvil" y la interpretación de esas escenas relevantes que acaban componiendo, por comprensión trasmisora, una personalidad.

Lezama parte de un reconocimiento del don poético de Casal que procede, al igual que en José Cemí, de su propia sangre elaborada, de sus orígenes: "exquisitos neuróticos, místicos, cardenales, viajeros vascos, padres aruinados" (p. 77), sangre que lo prepara, como a él mismo, para percibir los secretos de la voluptuosidad poética y a la vez para identificarse con la personalidad baudelairiana. Este es su gran hallazgo, al que le llevó su ingénita disposición, así venció la sustancia y halló la forma en la que su soledad, el aislamiento, la fatalidad y su concepción erótica del mundo hallaron la mejor expresión. Como en el mismo Lezama su erotismo está ligado al reino de lo acuático, invasión del mar que configura el mundo de la materia en formación. Pero si deseamos reducir a pocas palabras la significación de Casal en la poesía cubana, tendremos que remitirnos a la parte sexta de su trabajo. Aquí Lezama considera a Casal el gran antecedente de la poesía del siglo XX, pues en él se opera un cambio fundamental: la valoración de la palabra como cuerpo, y el paso a la apreciación del sentido del gusto. Esto es lo que expresa la frase de Lezama: "El perfume iba a ser reemplazado por el sabor" (p. 97), por una concepción del lenguaje que tomará su más pleno significado con Lautreamont y el surrealismo. No es Martí quien establece este puente –"Tenía Martí el sabor de las palabras, aunque en ocasiones masticaba demasiado deprisa" (p. 97), dice gráficamente– y así Casal, el gran frustrado, y también el gran olvidado y mal comprendido, emerge para recobrar su sitio en la historia poética de Cuba, lo que vale decir como reconocido precedente de la sensibilidad de José Lezama Lima.

NOTAS

1 Citamos por Julián del Casal, *Sus mejores poemas*, Madrid, Ed. América, Biblioteca Andrés Bello, s.f. pp. 65–69.

2 *Oda a Julián del Casal* en José Lezama Lima, *Poesía Completa*, Barcelona, Barral, 1975, pp. 426–431. Está incluída bajo el epígrafe final de *Poemas no publicados en libros*.

3 Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1969, pp. 138–139.

4 Ibíd.p. 85.

5 Julián del Casal.– *Sus mejores poemas*, op. cit. p. 23.

6 Citaremos por José Lezama Lima, *Obras completas*, tomo II, México, Aguilar, 1977 pp 65–99. En adelante citaremos únicamente la página.

7 En *Paradiso*, José Cemí dice lo siguiente: "La crítica ha sido muy burda en nuestro idioma. Al espíritu especioso de Menéndez y Pelayo, brocha gorda que desconoció siempre el barroco, que es lo que interesa de España y de España en América, es para él un tema de ordalía, una prueba de arsénico y de frecuente descaro. De

ahí hemos pasado a la influencia del seminario alemán de filología. Cogen desprevenido a uno de nuestros clásicos y estudian en él las cláusulas trimembres acentuadas en la segunda sílaba" (Madrid, Cátedra, 1980 p. 392).

8 Citado en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima.*La Habana, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas 1970, p.30.

9 *A partir de la poesía* en *La cantidad hechizada. Obras completas* II, op. cit. p. 839.

10 Gilbert Durand.– *La imaginación simbólica.* Buenos Aires, Amorrortu Eds. 1971 p. 124.

11 La epistemología del siglo XVI con la que el pensamiento de Lezama Lima tiene tanto parentesco constaba "de una mezcla inestable de saber racional, de nociones derivadas de prácticas mágicas y de toda una herencia cultural cuyo descubrimiento en los textos antiguos había multiplicado los poderes de autoridad" (Michel Foucault.– *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1969 2ª ed. p. 40)

12 Ivan A. Schulman.– *Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal.* 2ª ed. México, El Colegio de México, pp. 159–161. José M. Monner Sans.– *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*,México, el Colegio de México, 1952, p. 73.

13 Luis Antonio de Villena.– "El camino simbolista de Julián del Casal" en *El simbolismo* (ed. de José Olivio Jiménez) Madrid,Taurus, 1979. pp. 111–125.

14 op. cit. p. 22.