

Tesis Doctoral

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E  
HISPANOAMERICANA



***UNIVERSALIDAD E INTERTEXTUALIDAD EN GASTÓN BAQUERO***

*(LA RAÍZ, EL TRONCO Y LAS RAMAS:*

*ESPAÑA, CUBA E HISPANOAMÉRICA EN EL ÁRBOL DE SU POESÍA)*

Doctoranda: Diana Aradas Blanco  
Directora: Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo

**2014**

Tesis Doctoral

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E  
HISPANOAMERICANA



***UNIVERSALIDAD E INTERTEXTUALIDAD EN GASTÓN BAQUERO:***

*(LA RAÍZ, EL TRONCO Y LAS RAMAS:*

*ESPAÑA, CUBA E HISPANOAMÉRICA EN EL ÁRBOL DE SU POESÍA)*

**Doctoranda: Diana Aradas Blanco**

Tesis doctoral dirigida por la Dra. D<sup>a</sup>. Carmen Ruiz Barrionuevo, presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

V<sup>o</sup> B<sup>o</sup>  
El Director de la Tesis

La doctoranda:

Fdo.: Carmen Ruiz Barrionuevo

Fdo.: Diana Aradas Blanco

2014

<b><u>INTRODUCCIÓN</u></b>	3
<b><u>CAPÍTULO I. La intertextualidad en la poesía de Gastón Baquero</u></b>	17
<u>I.1. Metodología: el concepto de intertextualidad</u>	17
<u>I.2. Teoría de la intertextualidad</u>	23
<u>I.3. Funcionalidad del intertexto en la obra del poeta cubano</u>	27
<u>I.4. Tipos de menciones intertextuales</u>	38
<u>I.5. Tipos de referencias hipertextuales</u>	42
<b><u>CAPÍTULO II. La raíz: La influencia hispánica</u></b>	47
<u>II.1. La literatura española medieval</u>	51
<u>II.1.1. Dios y la muerte: las <i>Danzas</i> y las <i>Coplas</i> manriqueñas</u>	54
<u>II.1.2. Carnaval y parodia. La mirada de Bajtin y el recuerdo de Rabelais</u>	67
<u>II.1.3. Algunos estilemas medievales, los contrafacta y la pintura de Durero</u>	73
<u>II.2. Gastón Baquero y la poesía renacentista</u>	81
<u>II.2.1. Paisaje y amor a la manera de Garcilaso</u>	85
<u>II.2.2. Fray Luis de León: armonía y ansia de conocimiento</u>	89
<u>II.2.3. Un “nocturno luminoso” para la mística de San Juan de la Cruz</u>	109
<u>II.2.4. Santa Teresa y otras alusiones renacentistas en Gastón Baquero</u>	119
<u>II.3. El barroco y el poeta cubano</u>	122
<u>II.3.1. El artificio literario y la poesía de Luis de Góngora</u>	141
<u>II.3.2. La ilusión de los sentidos: <i>La vida es sueño</i> de Calderón de la Barca</u>	161
<u>II.3.3. Francisco de Quevedo y la poética de Baquero</u>	168
<u>II.3.4. La burla baqueriana y la poesía de Lope de Vega</u>	184
<u>II.3.5. Miguel de Cervantes: lo popular y la imaginación</u>	190
<u>II.3.6. La deuda de Baquero con otros autores barrocos españoles: Vélez de Guevara, González de Rodil y Santa Teresa de Jesús, entre otros</u>	200
<u>II.4. El siglo XIX en Baquero: El genio romántico en Bécquer y Espronceda</u>	205
<u>II.5. Los comienzos del siglo XX en la poética baqueriana</u>	216
<u>II.5.1. Una generación escindida: el pensamiento poético de Unamuno</u>	218
<u>II.5.2. Ortega y Gasset. Hacia un magisterio metafísico</u>	142
<u>II.5.3. María Zambrano, hija adoptiva de las islas. Su enseñanza filosófica</u>	246

<u>II.6. El Modernismo literario español en la literatura cubana</u>	256
<u>II.6.1. Juan Ramón Jiménez: cubano de adopción</u>	257
<u>II.6.2. Tiempo y memoria. La visión retrospectiva de Machado y Baquero</u>	269
<u>II.7. El grupo poético del 27 y su impronta americana</u>	279
<u>II.7.1. Luis Cernuda, o la esencia de lo inalcanzable</u>	282
<u>II.7.2. El amor, la fuerza avasalladora de Aleixandre en Gastón Baquero</u>	291
<u>II.7.3. Gastón Baquero y el destino trágico en Federico García Lorca</u>	301
<u>II.7.4. Gerardo Diego, un cómplice de Baquero</u>	317
<u>II.7.5. Otros autores: Jorge Guillén y Pedro Salinas</u>	322
<u>II.8. La poesía de los 50 en España. Un caso de interdependencia</u>	327
<u>II.9. La prolongación de la poética baqueriana en algunos poetas españoles</u>	341
<b><u>CAPÍTULO III. El tronco: el pensamiento cubano</u></b>	363
<u>III.1. Algunas “aproximaciones a José Martí”</u>	370
<u>III.2. Troncos siameses: Lezama Lima y Gastón Baquero</u>	378
<u>III.3. El mundo infantil en Eliseo Diego</u>	407
<b><u>CAPÍTULO IV. Las ramas: la literatura hispanoamericana</u></b>	413
<u>IV.1. Rubén Darío: un talismán resistido</u>	414
<u>IV.2. El Creacionismo y Vicente Huidobro</u>	424
<u>IV.3. César Vallejo y las apariencias de la muerte</u>	438
<u>IV.4. Jorge Luis Borges: un mundo de ficciones o la identidad traspasada</u>	450
<b><u>V. CONCLUSIONES</u></b>	465
<b><u>VI. BIBLIOGRAFÍA</u></b>	475

A Gastón Baquero en su centenario, y a todos aquellos que, como él, nos sobreviven en las *interminables escaleras de la memoria*.

A mis abuelos y a mis padres, que lo hacen posible.



## INTRODUCCIÓN

“Pues somos como troncos de árbol en la nieve. Aparentemente yacen en un suelo resbaladizo, así que se podrían desplazar con un pequeño empujón. Pero no, no se puede, pues se hallan fuertemente afianzados en el suelo. Aunque, fíjate, incluso eso es aparente”

(Franz Kafka: “Los árboles”<sup>1</sup>)

“Se había mudado al tiempo de la juventud florecida,  
como quien cambia de país para curarse de una dolencia vieja”

(Gastón Baquero: “Marcel Proust...”<sup>2</sup>)

El propio Gastón Baquero (La Habana, 1914-Madrid, 1997), en la “dedicatoria” a sus *Poemas invisibles* (1991), al señalar la importancia de las nuevas generaciones en la literatura cubana, se sirve de la identificación metafórica de la poesía con un árbol<sup>3</sup>, esa es la principal razón de que nos hayamos servido de una analogía con el mundo vegetal para nuestro trabajo:

El orgullo común por la poesía nuestra de antaño, escrita en o lejos de Cuba, se alimenta cada día, al menos en mí, por la poesía que hacen hoy – y seguirán haciendo mañana y siempre!– los que viven en Cuba como los que viven fuera de ella. Hay en ambas riberas jóvenes maravillosos. ¡Benditos sean! Nada puede secar el árbol de la poesía<sup>4</sup>.

Esta intuición del carácter germinativo de lo poético nos permite ilustrar el predominio de determinados componentes en su obra, tomando como referente las partes constitutivas de un árbol. Baquero entiende la poesía como creación, y se refiere al

---

<sup>1</sup> Franz Kafka: “Los árboles”, en *Cuentos completos*, traducción de José Rafael Hernández Arias, Madrid, Valdemar, 2000, p. 47.

<sup>2</sup> Los versos pertenecen al poema “Marcel Proust se pasea en barca por la bahía de Corinto”, de su libro *Magias e invenciones* (1984).

<sup>3</sup> De la consideración natural de la poesía, en tanto que forjadora de una nueva realidad, es también ejemplo el poeta cubano José Lezama Lima, quien se refiere a “la imago como una fuerza tan creadora como la semilla” (Cintio Vitier: “La aventura de Orígenes”, en José Lezama Lima: *Fascinación de la memoria: textos inéditos de José Lezama Lima*, selección y prólogo de Iván González Cruz, apéndice de Cintio Vitier, La Habana, editorial Letras cubanas, 1993, p. 331).

<sup>4</sup> Gastón Baquero: *Poesía completa*, Madrid, Verbum, 1998, p. 246. A partir de este momento, para los textos poéticos del autor, nos basaremos en la mencionada edición, citando entre paréntesis en el texto, e indicando el poema de que se trata y la página correspondiente de esta publicación.

hecho de “plantar poemas”<sup>5</sup>, de acuerdo con una consideración propia del Modernismo, presente a partir de Rubén Darío y de la Vanguardia. Se trata de una apreciación de gran trascendencia en autores como Vicente Huidobro quien, en consonancia con una teoría moderna y postmoderna del arte<sup>6</sup>, rechazaba la *imitatio* clásica en favor del alumbramiento poético; es conocido que el chileno equiparaba la construcción de un poema con el brote natural de una flor<sup>7</sup>. Por ello, y siguiendo con este arbolado, y sus cultivadores, que mencionaremos en páginas sucesivas, identificamos tres componentes fundamentales en la poesía de Gastón Baquero: la raíz, el tronco y las ramas, cuyo significado explicamos a continuación.

Con el presente estudio, titulado *Universalidad e intertextualidad en la poesía de Gastón Baquero*, pretendemos abarcar su obra poética desde el punto de vista de su filiación directa con autores y movimientos literarios de diversas épocas y lugares, concretamente a través de la presencia efectiva de otros textos en el entramado de su poesía. Para ello, asimilamos la raíz a aquella base constitutiva sobre la que se asienta la literatura cubana desde sus orígenes: la escritura de la “metrópoli”; el tronco con el componente que le sirve de sustento: la literatura cubana; y las ramas con la universalidad que adquieren sus versos por la aportación que autores de diferentes países de habla hispana han ejercido sobre su obra<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Una vez más, el poeta se inclina hacia la interpretación de su escritura como un producto de la naturaleza: “Desde siempre he intentado crear el poema. Conseguir la poesía misma. Plantar poemas. Los poemas que mejor me representan son aquellos en que he ansiado la creación. No la explicación de nada. No la justificación de algo. Mis poemas son todo o casi todo invenciones” (José Luis Zurita: “Gastón Baquero, despertador de sueños”, en *Diario de avisos* (1994) Tenerife, 13 de marzo, p. 22).

<sup>6</sup> Para la teoría literaria postmoderna, la escritura no es un reflejo del mundo sino su instauración, algo que también acontece en otros autores contemporáneos, entre los que se encuentra Jorge Luis Borges pues, como advierte Alfonso de Toro, en la actualidad “la literatura no es mimesis, sino que crea otra realidad” (Alfonso de Toro (ed.): *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Hispanoamérica*, Madrid, Iberoamericana, 1997, p. 25).

<sup>7</sup> En el poema titulado “Arte poética” Huidobro prescribe: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas! / Hacedla florecer en el poema” (Vicente Huidobro: “Arte poética”, *El espejo de agua*, en Cedomil Goig (Coord.): *Obra poética de Vicente Huidobro*, Madrid, ALLCA XX, 2003, p. 391).

<sup>8</sup> Somos conscientes de que este trabajo, que en un principio tenía pretensiones mucho más elevadas en lo que se refiere a la variada extensión geográfica de los autores tratados, ha quedado incompleto en muchos puntos; en este sentido, se ha visto aplazada no sólo la literatura americana –no menos importante que la



Pero no es nuestra intención llevar a cabo un recorrido histórico ni biográfico acerca de las preferencias y gustos literarios de Gastón Baquero, o sobre las opiniones que como lector tiene de aquellos poetas a los que dedica versos o pensamientos poéticos, y que aparecen en sus diversos ensayos. Tenemos un interés más que historiográfico puramente crítico y filológico, dado el fundamento intrínseco del presente estudio. Nuestra preocupación es desvelar las claves intertextuales que arrojan luz sobre versos, *estilemas* o estructuras heredadas de autores precedentes y traspuestas a un código literario propiamente baqueriano; en muchas ocasiones de forma consciente pero a menudo de modo inconsciente. Es función del crítico desvelar esa red intertextual imperceptible para comprender en profundidad su poesía: sin Quevedo y sin Vallejo posiblemente no se entendería el diálogo de Gastón Baquero con la muerte, sin fray Luis de León su situación como exiliado temporal del cielo, y sin Borges resultaría más frágil su percepción fracturada del tiempo<sup>9</sup>.

Para iniciar nuestra investigación parece necesario comenzar por un acercamiento al poeta, cuya figura está siendo rescatada del olvido en que se mantuvo durante los últimos años<sup>10</sup>. El autor, que había nacido en La Habana en 1914<sup>11</sup>, vivió su

---

española, debido al sometimiento histórico de la isla a Norteamérica— con autores tan representativos en influyentes en la poética baqueriana como Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman, Wallace Stevens o Ezra Pound, sin olvidar a las autoras Hilda Doolittle o Emily Dickinson; otras literaturas que serían dignas de recordar —y cuyo estudio en la poesía de Gastón Baquero será para nosotros una prioridad en breve— son la británica (Shakespeare, Dylan Thomas, T. S. Eliot...), la filosofía y la literatura alemanas (Nietzsche, Heidegger, Hofmann, Rainer María Rilke...), la francesa (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Paul Valery, sin olvidar a Charles Péguy), la italiana (Dante Alighieri), la portuguesa (Fernando Pessoa) así como algunos autores africanos a los que el autor traduce y remeda. Estos aspectos serán tratados en los trabajos sucesivos que nos proponemos llevar a cabo sobre cada uno de los autores en particular, para completar así las afinidades literarias de Baquero.

<sup>9</sup> Aunque quedan fuera del territorio acotado para nuestro estudio, nos interesa resaltar que sin los clásicos grecolatinos pasaría desapercibida la filosofía de la existencia que subyace a sus textos; posiblemente, sin Whitman y sin Claudel no se penetraría en su salmódica imprecación a Dios; y sin Rilke no se apreciaría el carácter trascendental de la infancia en sus poemas más significativos.

<sup>10</sup> Con relación al olvido en que sumió al poeta cubano el régimen de Fidel Castro, del que es muestra su exclusión del *Diccionario de la literatura cubana* (1984), cabe considerar como afirma Rafael Rojas que “la expulsión de Gastón Baquero, Lydia Cabrera, Jorge Mañach y Severo Sarduy de la comunidad literaria de la isla en los años 60, 70 y 80 es tan sintomática de la amnesia totalitaria como la “recuperación de esos

infancia en Banes con su madre y luego se trasladó a su ciudad natal, donde estudió Ingeniería Agrónoma. Desempeñó una gran labor literaria como poeta, ensayista y periodista, colaboró en revistas como *Verbum* (1937-1939), *Espuela de plata* (1939-1941), *Nadie Parecía* (1942-1943), *Poeta* (1942-1943), *Clavileño* (1942-1943), así como en la revista *Orígenes* (1944-1956)<sup>12</sup> que dio nombre al grupo del que formó parte, y cuyos miembros tenían como objetivo común la búsqueda de las raíces del pueblo cubano. Habitó en su país hasta la instauración de la dictadura de Fidel Castro en el año 1959, momento en el que se trasladó a Madrid. De su propia persona, anciano ya, exiliado y rodeado de jóvenes poetas, y no de Marcel Proust<sup>13</sup> parece que hablase el texto que usamos como apostilla inicial a esta introducción. En la capital española permaneció exiliado hasta su muerte, el 15 de mayo de 1997<sup>14</sup>.

---

cuatro autores a partir de los 90” (Rafael Rojas: *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 40).

<sup>11</sup> Aunque hasta hace poco no había acuerdo entre los estudiosos de su obra sobre la fecha de nacimiento del autor, y la mayoría de los críticos sostenía que Gastón Baquero había nacido en 1918 y, en menor medida algunos autores señalaban el año 1916, hoy en día se sabe que el poeta nació en 1914, como justifica un certificado de nacimiento: “José Gastón Eduardo Baquero Díaz nace el 4 de Mayo de 1914 en La Habana y no en Banes como el propio autor nos acostumbró a creer. Estos nuevos datos se sustentan en la certificación de nacimiento que poseemos y que fue expedida por el Registro del Estado civil de Holguín el 4 de marzo de 1999. En realidad, es a los cuatro años que viaja a Banes y se establece allí con su madre. Esta «confusión» puede estar dada por el hecho de que la fecha de asiento del poeta en el registro civil no se produce hasta el 20 de febrero de 1918.” (Efraín Rodríguez Santana: “Baquero dentro y fuera del tiempo. (Sobre la poesía de Gastón Baquero)”, en *La patria sonora de los frutos*, (antología), edición de Efraín Rodríguez Santana, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2002, pp. 9-10). También Alberto Linares Brito atestigua, de modo similar, que el poeta cubano “aseguró haber nacido en la antigua capital indígena de la Gran Antilla (Banes, 1918) cuando en realidad fue en 1914 en La Habana según documentos probatorios” (Gastón Baquero: *Primeros textos 1936-1945*, preliminar y compilación de Alberto Linares Brito, Tenerife, Ateneo de la Laguna, 2001, p. 9).

<sup>12</sup> En la revista *Verbum*, Gastón Baquero publicó su poema “Pasión bajo el techo del mundo” (núm. 2, p. 16) y en la sección dedicada a las notas un breve artículo titulado: “Los poemas póstumos de Federico García Lorca” (núm. 3, pp. 53-56); en la revista *Poeta* “Los enemigos del poeta” (núm. 1, pp. 5-6); en *Espuela de Plata* “Antonio Machado y lo barroco. Nota para un homenaje” (núm. 1, pp. 14-16); los poemas “Soneto”, “Poema” (núm. 3, p. 9) y “Para una biografía de la primavera” (núm. 3, pp. 10-12); una traducción de *Los hombres huecos* T.S. Eliot. (núm.4, pp. 10-12), y los poemas “Soneto a la rosa” (núm. 5, p. 16) e “Ífigenia en Áulide” (núm. 5, p. 16); en la Revista *Orígenes* únicamente publicó su poema “Canta la alondra a las puertas del cielo” (núm. 1, pp. 9-11).

<sup>13</sup> Los versos citados pertenecen a su poema “Marcel Proust pasea en barca por la bahía de Corinto”, *Magias e invenciones*, recogido en la edición de su *Poesía Completa* elaborada por la editorial Verbum en 1998, concretamente en la página 159.

<sup>14</sup> Para un estudio más minucioso de la circunstancia vital del poeta véase el reciente estudio de Alberto Díaz-Díaz: *Destellos y desdén (Biografía de Gastón Baquero)*, Madrid, ADVICIUM, 2008.

Sin embargo, y pese al aumento de estudios críticos dedicados a Gastón Baquero en los últimos años, tanto en España como en Cuba, en los restantes países hispanoamericanos e incluso en otros que han traducido su obra, queda todavía mucho por recorrer para que su labor sea reconsiderada en la medida que le corresponde<sup>15</sup>. En lo que se refiere a la difusión de su obra debemos señalar varias ediciones de interés, como la de su *Poesía Completa y Ensayo* realizada por la Fundación Central Hispano en 1995, la publicación de su *Poesía Completa* llevada a cabo por la editorial Verbum en 1998<sup>16</sup>, y en el año actual, con motivo del centenario de su nacimiento, la reunión de algunos textos inéditos y cartas bajo el título *Fabulaciones en prosa*<sup>17</sup>. En cuanto a antologías de su obra poética, son destacables además de la *Autoantología comentada*, elaborada por el propio autor, las realizadas por Alfredo Zaldívar, Efraín Rodríguez Santana, Rosario Hiriart, Alberto Linares Brito y Francisco Brines. Asimismo, especialmente desde el momento de su muerte y en virtud del valor que se ha venido concediendo a su poesía en los últimos años, se está empezando a incluir su obra en diversas antologías de la literatura cubana entre las que podemos citar la selección realizada bajo la dirección de Felipe Lázaro: *Poesía cubana contemporánea* (1967); la recopilación de Orlando Rodríguez Sardinas: *La última poesía cubana* (1973); así como las de Mihály Dés:

---

<sup>15</sup> Con relación a la progresiva incorporación de Gastón Baquero a la literatura cubana por parte del régimen castrista resulta aclaratoria la siguiente síntesis de Rafael Rojas: “Durante los años 60, 70 y 80, el gobierno de Fidel Castro honró a los intelectuales que murieron del lado revolucionario (Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Juan Marinello, Mirta Aguirre, José Antonio Portuondo...) y denigró a los que desaparecieron en el exilio: Jorge Mañach, Lydia Cabrera, Roberto Agramonte, Lino Novás Calvo, Enrique Labrador Ruiz... En los años 90, ese mismo gobierno comenzó a honrar a quienes habían muerto o morirían en la isla, aunque no propiamente del lado «socialista»: Fernando Ortiz, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Eliseo Diego, Dulce María Loynaz. En los últimos años, el mismo gobierno, encabezado por el mismo partido y el mismo líder, ha intentado extender sus honras fúnebres –una serie de extremaunción nacionalista– a algunos de los que han muerto fuera de la isla y desde posiciones críticas u opositoras al comunismo cubano: Gastón Baquero, Eugenio Florit, Severo Sarduy, Lino Novás Calvo, Jorge Mañach, Lydia Cabrera...” (Rafael Rojas: *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, *op. cit.*, pp. 15-16).

<sup>16</sup> Gastón Baquero: *Poesía Completa y Ensayo*, edición a cargo de Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart, Salamanca, Fundación Central Hispano, Colección Obra Fundamental, 1995; Gastón Baquero: *Poesía Completa*, Madrid, Verbum, 1998.

<sup>17</sup> Gastón Baquero: *Fabulaciones en prosa*, edición de Alberto Díaz-Díaz, Madrid, Fundación Banco Santander, Cuadernos de Obra Fundamental, 2014.

*Noche insular. Antología de la poesía cubana* (1993); la de Ángel Esteban y Álvaro Salvador: *Antología de la poesía cubana* (2002) y la de Manuel Díaz Martínez: *Poemas cubanos del siglo XX* (2002), todas ellas publicadas en España, y las elaboradas en los EE.UU. por Humberto López Morales (1967) y Carlos Ripoll (1974), además de la editada en Florianópolis por Virgilio López Lemus (1995). Entre las antologías publicadas en Cuba, tenemos las realizadas por Cintio Vitier: *Diez poetas cubanos 1937-1947* (1948), y *Cincuenta años de poesía cubana [1902-1952]* (1952); Marilyn Bobes (1995), Raúl Luis (1995), Ronel González (1998), César López (1999), Virgilio López Lemus (1999), Alberto Rocasolano (1999), y Jorge Luis Arcos (1999)<sup>18</sup>. Digna también de mención es su incorporación en antologías de poesía en lengua española, como la de Luis María Ansón (2001)<sup>19</sup>, o en aquellas grandes recopilaciones de poesía religiosa, así como otras de temática erótica que le dan cabida entre sus páginas<sup>20</sup>.

El interés en el estudio de la poesía de Gastón Baquero ha aumentado desde el ya mítico análisis de Cintio Vitier, *Lo cubano en la Poesía*<sup>21</sup>, y hoy en día, además de las aludidas antologías españolas, cubanas e hispanoamericanas en general que contienen su obra, contamos con numerosos trabajos acerca del poeta, diseminados en diferentes revistas y diarios, españoles e hispanoamericanos, –tanto en edición impresa como en formato digital– que mostramos en la relación bibliográfica final, así como algunos estudios monográficos sobre el autor. De entre ellos cabe destacar los diferentes

---

<sup>18</sup> Para una referencia más precisa a la poesía de Gastón Baquero en antologías, véase la bibliografía final.

<sup>19</sup> *Antología de las mejores poesías de amor en lengua española*, edición de Luis María Ansón, Barcelona, Plaza & Janés editores, 2001.

<sup>20</sup> Entre las de temática religiosa cabe mencionar: *Hombre y Dios II: Cien años de poesía hispanoamericana (1900-1995)*, edición de María Enriqueta Soriano Pérez-Villamil, Pilar Maícas y María Dolores de Asís, introducción de Antonio Lorente Medina, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1996; *Golpes de Agua: antología de poesía cubana de tema religioso*, volumen II, edición de Leonardo Sarría, La Habana, editorial Letras Cubanas, 2008; *El Salmo Fugitivo: Una Antología de Poesía Religiosa Latinoamericana Del Siglo XX*, edición de Leopoldo Cervantes Ortiz, Madrid, editorial Aldus, 2004. Una antología de temática amorosa que incorpora a Baquero entre sus filas es la ya mencionada: *Eros en la poesía cubana*, edición de Marilyn Bobes León, La Habana, editorial Letras Cubanas, 1995.

<sup>21</sup> Cintio Vitier: “La visión poética de Baquero” en *Lo cubano en la poesía*, Santa Clara, Universidad Central de Las Villas, 1958 [2da edición: La Habana, Instituto del libro, 1970], pp. 484-498.

artículos reunidos en *Celebración de la existencia* con motivo del homenaje ofrecido en Salamanca al poeta bajo el lema: “Salamanca recibe al argonauta”, el libro de Luis Frayle Delgado (2001), o el recientísimo de Enrique Viloria<sup>22</sup>. Fruto de la consideración que el poeta ha adquirido en los últimos años cabe mencionar además las entrevistas que le fueron realizadas por Felipe Lázaro: *Conversación con Gastón Baquero*, *Entrevistas a Gastón Baquero*, *Conversaciones con Gastón Baquero*, y *Gastón Baquero: la invención de lo cotidiano*<sup>23</sup>.

Con el objetivo de desentrañar la configuración intertextual de la escritura del poeta, dedicaremos el capítulo I, “La intertextualidad en la poesía de Gastón Baquero”, al establecimiento de los parámetros sobre los que después trabajaremos, y para lo que nos proponemos realizar un acercamiento al marco teórico del fenómeno intertextual; a continuación, y una vez sentadas las bases teóricas, en el capítulo II, titulado “La raíz: la influencia hispánica” pretendemos constatar la preponderancia que la literatura española ha tenido en tanto que simiente en su poesía; para ello se arrancará del periodo medieval y a continuación se perfilará el recorrido que continuará con el Renacimiento y Barroco, para terminar con la literatura de los siglos XIX y XX; a continuación, el capítulo III: “El tronco: el pensamiento cubano” procurará demostrar la ligazón entre el compromiso

---

<sup>22</sup> *Celebración de la existencia. Homenaje Internacional al poeta cubano Gastón Baquero*, edición de Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1994; Luis Frayle Delgado: *Aproximación a la poesía de Gastón Baquero*, prólogo de Alfredo Pérez Alencart, Salamanca, CEIAS, 2001; Enrique Viloria Vera: *Gastón Baquero: la poética del mestizaje*, presentación de Joaquín Marta Sosa y epílogo de José Pulido, Salamanca, CEIAS, 2014.

<sup>23</sup> Felipe Lázaro: *Conversación con Gastón Baquero*, prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda y epílogo de José Prats Sariol, Madrid, Betania, 1994; VV.AA.: *Entrevistas a Gastón Baquero*, Felipe Lázaro (Coord.), prólogo de Pedro Shimose y epílogo de Pío E. Serrano, Madrid, Betania, 1998; Felipe Lázaro: *Conversaciones con Gastón Baquero*, prólogo de Alfredo Pérez Alencart, prefacio de Jorge Luis Arcos y epílogo de León de la Hoz, Madrid, Betania, 2012; y Felipe Lázaro: *Gastón Baquero: la invención de lo cotidiano*, prólogo de José Olivio Jiménez, prefacio de Efraín Rodríguez Santana y epílogo de Bladimir Zamora Céspedes, Madrid, Betania, 2001. Todos ellos pretenden un acercamiento directo a la persona de Gastón Baquero: los tres primeros contienen una serie de entrevistas realizadas al poeta (uno exclusivamente por Felipe Lázaro y el otro por un grupo diverso de autores), y el cuarto está integrado por una serie de artículos y conferencias escritas por el autor para diversas ocasiones, tal y como menciona al final de cada una de ellas, y recoge de un modo más personal que los anteriores la visión poética de Felipe Lázaro, basándose en su conocimiento directo del poeta tal como indican los párrafos de algunos artículos: “Gastón Baquero: Maestro y amigo” o “El Gastón que yo conocí”.

del autor con su patria natal y la configuración de su escritura poética, de modo que el uso de la intertextualidad pueda ser considerado como rasgo propio de la literatura cubana, y más concretamente del grupo *Orígenes* que incorpora continuamente textos ajenos a su propia producción poética<sup>24</sup>; y finalmente, en el mismo sentido, el capítulo IV, que lleva por epígrafe “Las ramas: la literatura hispanoamericana”, recogerá los elementos ajenos que se exhiben en su obra poética, fruto de la presencia de autores y obras de diferentes tiempos y lugares, y que nosotros clasificamos de acuerdo con su nacionalidad y en función del período al que pertenecen<sup>25</sup>.

En cuanto a la intertextualidad como eje de nuestra investigación, ésta aparece ya de alguna forma como una realidad ineludible, asumida por el propio poeta al hablar de un pasado del que no puede prescindir, de una tradición que le sirve de molde y de la que no sabe escapar y que de alguna manera le limita y le aprisiona:

Cae el poeta, al abrir los ojos, en un extraño círculo insuperable: va hacia la poesía pero todo lo que sea ya la poesía –y es hacia ese pasado hacia donde cae– es lo que él precisa negar y destruir para salvar su existencia. Porque pertenece a un idioma dado y a una forma dada de sensibilidad, o sea a una altura cierta de ese idioma, tiene ante sí, un repertorio dado, puesto en juego, rechazado y admitido –siempre admitido en última instancia– que le enmarca y aprisiona previamente. Vive en cuanto cae dentro de ese uso de un repertorio; pero en tanto que lo usa, lo acepta e incorpora a su vida incorporándose a él, no hace sino prepararse para una

---

<sup>24</sup> Como indica Pío E. Serrano los miembros del grupo *Orígenes* “incorporan hallazgos tan disímiles como los provenientes de la tradición lírica española de los siglos de oro, del imaginismo anglosajón, del surrealismo francés (menos) así como de las opulentas islas poéticas que fueron Whitman, Valéry, Rilke y Eliot” (Pío E. Serrano: “Gastón Baquero o el reino de la incondicionado”, en *Quimera* (1997) Barcelona, julio-agosto, 160, p. 14). Acerca de la integración cultural camaleónica del mencionado grupo literario Jorge Luis Arcos señala que los miembros de *Orígenes* “conjugan las más disímiles fuentes culturales: la rica tradición de la poesía francesa, la hispánica y la anglosajona, así como de la cubana e hispanoamericana”, sostiene que “asimilan las conquistas del purismo, del simbolismo e incluso del vanguardismo, lo hacen acentuando el valor de la poesía como forma de conocimiento de la realidad” (Jorge Luis Arcos (ed.): *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del S. XX (Antología)*, La Habana, Letras Cubanas, 1999, p. 30.

<sup>25</sup> Con motivo del centenario del poeta y para completar nuestro trabajo, nos proponemos estudiar aisladamente las literaturas inglesa y francesa en la obra poética de Baquero. Para ello nos proponemos presentar al congreso que Alfredo Pérez Alencart organizará en Salamanca durante el mes de octubre un trabajo titulado “Gastón Baquero y la literatura en lengua inglesa: traductor y poeta”; asimismo, estamos pendientes de la publicación de un artículo en el número 5 de la revista *Líneas*, bajo el título: “Francia en España. La poesía francesa en el exilio madrileño de Gastón Baquero”.

cómoda muerte, no hace sino morir dentro de una patria conocida (“Los enemigos del poeta”, *P. C.*, 38).

En este sentido, las referencias intertextuales suponen de alguna manera en Baquero ese acercamiento a lo consagrado, para alterarlo o aniquilarlo. Son un ardid del poeta para engañar la persistencia de ese pasado poético glorificado:

Si todo quehacer que se aplique a reconocer e inmovilizar el pasado es definible por su carácter de relación hacia atrás, hacia lo ya creado, el quehacer de la poesía es definible como una tendencia a usar relaciones dadas como simples puntos de partida en busca de las relaciones inexistentes. Erige dimensiones, descubre aquellas ocultas huellas que nos circundan y que por hábito o pequeñez de repertorio nos permanecen inexistentes (“Los enemigos del poeta”, *P. C.*, 39).

El carácter marcadamente intertextual de la poesía de Gastón Baquero, que se justifica por el ingente catálogo de autores y obras sugeridos a lo largo de sus versos<sup>26</sup>, se denota asimismo en la notable importancia que los escritores más diversos tienen en la configuración del grupo *Orígenes*, en general<sup>27</sup>. Aunque constatamos la ausencia de bibliografía acerca de este asunto, consideramos significativas algunas referencias indirectas. Es preciso al respecto citar una serie de trabajos relevantes como el ya mencionado libro de Luis Frayle Delgado: *Aproximación a la poesía de Gastón Baquero*, que señala la deuda del poeta cubano con un buen número de autores y movimientos literarios entre los que despuntan Unamuno, Dostoievski o Stendhal<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Gastón Baquero recuerda en relación al grupo: “éramos un grupo de jóvenes que apostábamos por una renovación de la poesía que mirase tanto al exterior (Europa y América) como a la tradición literaria cubana, cuyo desciframiento impulsábamos. Nos interesaba el surrealismo francés, los poemas españoles del 27, la poesía de T. S. Eliot” (Alfonso González Jerez: “Un poeta apócrifo”, en *La gaceta de Canarias* (1994) Tenerife, 15 de marzo, p. 30).

<sup>27</sup> Ciertamente, en lo que se refiere a la enorme presencia de la intertextualidad en la obra del poeta cubano es imprescindible tener en cuenta la relevancia que tienen una serie de autores para el conjunto de los miembros de *Orígenes*. Como ejemplo de esto cabe mencionar que la revista *Clavileño*, según refiere Rafael Rojas “trazó el mapa de referencias doctrinales y literarias del grupo: San Juan y Gracián, Mallarmé y Heidegger, Eliot y Santayana, Chesterton y Vallejo, Peguy y Claudel” (Rafael Rojas: *Tumbas sin sosiego*, *op. cit.*, p. 117).

<sup>28</sup> Luis Frayle Delgado dedica el apartado “Las raíces y el entorno de la poesía baqueriana” a la relación de Gastón Baquero con autores como Unamuno, Dostoievski, Stendhal, T. S. Eliot o Ezra Pound. El libro contiene además un apartado dedicado a la relación entre Gastón Baquero y Lezama Lima, otro titulado

Igualmente destacables son aquellos artículos que reflejan de manera puntual la vinculación de Gastón Baquero con algún autor en particular, como es el caso de Carlos Meneses en “El poeta Vallejo en la poesía del poeta Baquero”, o el de Efraín Rodríguez Santana quien en “La primera mirada: apuntes de un lector deslumbrado” describe la relevancia en su obra de autores como Edgar Allan Poe, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, o T. S. Eliot, entre otros<sup>29</sup>. Nos encontramos asimismo con alguna mención a autores de la literatura española del Siglo de Oro, por ejemplo la de Alberto Acosta Pérez quien señala como en los “textos agrupados dentro de *Poemas escritos en España* se descubre el usufructo de la tradición, inseminada por intertextualidades a través de alusiones, apropiaciones, reinterpretaciones y adaptaciones de Góngora, Lope, Cervantes, González de Rodil, Vélez de Guevara y otros...”<sup>30</sup>, sin despreciar el énfasis que algunos críticos ponen en ciertos autores del siglo XX, principalmente Unamuno, como defiende, entre otros, Cintio Vitier<sup>31</sup>.

Aunque algunos estudiosos como Alberto Linares Brito, o Carmen Ruiz Barrionuevo se refieren de manera explícita a la presencia de la intertextualidad en la poesía de Gastón Baquero<sup>32</sup>, no se había realizado hasta el momento, como hemos tenido ocasión de comprobar, un estudio de conjunto sobre este carácter referencial de su

---

“Otros escritores admirados” que se refiere a autores como Valéry o Mallarmé. Cuenta además con otras secciones que estudian la relación de Gastón Baquero con autores concretos, por ejemplo: “Proyección de Huidobro en la poesía de Baquero”, “Baquero y Vallejo”, “Rainer María Rilke” o “Walt Whitman” (Luis Frayle Delgado: *Aproximación a la poesía de Gastón Baquero*, op. cit., pp. 41-67).

<sup>29</sup> Efraín Rodríguez Santana: “La primera mirada: apuntes de un lector deslumbrado”, en *Encuentro de la cultura cubana* (1996) Madrid, otoño, 2, p. 16.

<sup>30</sup> Alberto Acosta Pérez: “Magias e invenciones. Medio siglo de poesía”, en *Celebración*, op. cit., p. 82.

<sup>31</sup> Defiende su compañero de *Orígenes* el influjo de Unamuno en la poesía de nuestro autor, junto a la repercusión de otros autores extranjeros: “Además de Unamuno creo que los dos escritores decisivos en la formación de Gastón Baquero han sido Dostoievski y Stendhal” (Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, op. cit., p. 496).

<sup>32</sup> Alberto Linares Brito expone que los textos de Gastón Baquero “vienen a coincidir con las tesis actualmente defendidas por Hans Robert Jauss en *La literatura como provocación* o en las afirmaciones de Julia Kristeva acerca de la construcción del texto como un mosaico de citas, de que todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Gastón Baquero: *Primeros textos 1936-1945*, op. cit., pp. 12-13). Por su parte, también la catedrática de la Universidad de Salamanca señala la presencia de “intertextualidades más o menos evidentes” en poemas como “Plenitud de la manzana”, “Silente compañero”, Homenaje a Jean Cocteau” o “Relaciones y epitafio para Dylan Thomas” (Carmen Ruiz Barrionuevo: “Proyección de un origenista: las invenciones de Gastón Baquero”, en *Unión* (1995) VII, 18, p. 42).



poesía. Con todo, diversos autores señalan el carácter universal de su obra poética y cifran como uno de sus rasgos esenciales la constante alusión en ella, a autores y obras de países y períodos históricos diferentes. Entre ellos, Luis Frayle Delgado considera que el autor mantiene, junto con la presencia de los rasgos naturales de la literatura cubana y de la española, un considerable contacto con el ámbito internacional, que abarca desde la literatura clásica hasta la contemporánea, de modo que, aunque “la añoranza de su ambiente nativo estuvo presente siempre en su obra”, ésta no constituye “obstáculo para que su vuelo poético tenga una dimensión que desborda lo cubano, conseguida al contacto con la cultura y la literatura universal, sobre todo por medio de sus constantes lecturas, que van desde los clásicos a los modernos”<sup>33</sup>.

También en nuestra opinión, la poesía de Gastón Baquero supone una continua interrelación de lo cubano y lo universal, algo que acontece de manera generalizada, con los integrantes del grupo Orígenes<sup>34</sup>. Frecuentemente, las correspondencias de nuestro poeta con otros autores son consideradas fruto de la apropiación y modificación de un texto ajeno, y tienen la funcionalidad de una búsqueda incansable de comprender su propia realidad, o la condición del hombre en cuanto tal<sup>35</sup>. Pero cabe destacar además que esta incorporación de otras voces y pensamientos a los que el autor dota de un nuevo sentido en su obra, se produce en él con una singular espontaneidad, como “un sudor de

---

<sup>33</sup> Luis Frayle Delgado: *Aproximación a la poesía de Gastón Baquero*, op. cit., p. 41. También acerca de la universalidad de la poesía de Baquero señala Luis Suñen que su escritura proviene “de la asunción del legado clásico, de la asimilación de los mejores rasgos del modernismo, del conocimiento de los recursos del surrealismo” (Luis Suñen: “El silencio aceptado”, en *El crítico* (1992) Madrid, marzo, II, 11, p. 2).

<sup>34</sup> Acerca de la confluencia de lo cubano con lo universal, Duanel Díaz explica como los autores de este grupo pretendían “una búsqueda de los «Orígenes» que habría de conducir, para sus gestores, a una poesía más esencial que, epidérmicamente cubana, en la que lo nacional y lo universal estuvieran tan estrechamente fundidos que separarlos resultara imposible” (Duanel Díaz: *Los límites del origenismo*, editorial Colibrí, Madrid, 2005, p. 10).

<sup>35</sup> Alberto Linares Brito destaca que la funcionalidad de su poesía se halla en consonancia con una búsqueda incansable de entendimiento: “Es el manejo de este conocimiento de la cultura y de la historia, la destreza para fabular con las propias fuentes de su catolicismo o la búsqueda consciente del flujo verbal lo que nos remite al origen de esta abundancia que caracteriza la poesía de Baquero” (Gastón Baquero: *Primeros textos 1936-1945*, op. cit., pp. 12-13).

la memoria<sup>36</sup>” en palabras del propio Baquero, y no como afán de exhibir sus conocimientos.

Esta reconstrucción de textos precedentes se asemeja a la práctica del palimpsesto referida por Gérard Genette como acumulación de lo ajeno en lo propio, pues las vivencias anímicas que Baquero plasma en sus poemas son observadas a través del tamiz de las menciones intertextuales a otros autores. Como el mismo autor explicó en cierta ocasión, este uso de la referencia es “una forma de homenaje”, y añade al respecto: “Lo aprendí en Eliot, y creo que es una cosa muy bella y respetuosa, cuando recordamos que alguien ha dicho ya lo que uno quiere decir –mejor que lo que uno iba a hacer–, tomarlo y ponerlo allí entre comillas”<sup>37</sup>. En este sentido, la presencia constante de personajes y obras tan diversas en su poesía tiene también como finalidad última el reconocimiento a los escritores aludidos que contribuyen a ampliar el valor de su poesía, multiplicando sus sentidos.

Puesto que nuestro trabajo se inscribe en el marco de la literatura comparada, y ya que nos fijamos como principal objetivo esbozar las interrelaciones existentes entre la obra de Baquero y la de otros autores de diversos tiempos y lugares, procuraremos no caer en simplificaciones a las que podemos ser propensos por tratarse de un trabajo inserto en un campo tan generalizado. La pauta que seguimos para nuestro estudio pertenece en nuestra opinión al segundo tipo de comparación reconocida por Schmeling<sup>38</sup>, es decir, aquella que tiene por objeto el parangón entre dos o más obras de

---

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>37</sup> Niall Binns: “Una visión de la poesía cubana del siglo XX: Gastón Baquero”, en *Entrevistas a Gastón Baquero*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>38</sup> De acuerdo con Schmeling podemos distinguir cinco tipos de comparación: el primero supone la relación genética entre dos o más miembros (obras o autores), por ejemplo: Lloyd (1979): *Baudelaire y Hoffman. Afinidad e influencia*; el segundo se refiere a la relación causal entre dos o más obras de distinta nacionalidad, relacionadas con el contexto histórico en el que se insertan los miembros de la comparación; el tercero incluye la relación entre los contextos extraliterarios (históricos, sociológicos, políticos, etc.), comunes a los dos miembros, por ejemplo el motivo de la gran ciudad permitiría comparar *París* de Zola y *Manhattan transfer* de Jonh Dos Passos; el cuarto es el llamado método estético-formal basado en el estudio estructural, semiótico, lingüístico o psicocrítico de las obras, (al margen de su contexto histórico);

nacionalidad diferente –siempre circunscribiéndonos al ámbito de la literatura en lengua castellana–, teniendo también en cuenta la realidad extraliteraria. En consecuencia, con la intención de justificar nuestra teoría, nos proponemos como esquema de trabajo un método contrastivo en el que partiremos de los poemas o pensamientos de Gastón Baquero y los confrontaremos con las obras y autores con los que consideramos que se encuentran de algún modo emparentados.

La alegoría kafkiana con que iniciamos nuestro trabajo, –que define la vida humana como algo estable y frágil a la vez– nos ha servido como base para encabezar este estudio por una sencilla razón: también la poesía de Baquero conecta con un doble alcance con respecto a lo cubano (el tronco) y lo hispánico (las raíces). Es una ilusión óptica el tronco de su cubanidad desgajado de su vinculación natural con lo hispánico, como también resulta ilusorio su carácter fuertemente enraizado en lo peninsular, pues digamos que, en realidad, éste sólo le sirve de sujeción para elevarse hacia su propia cubanidad sin límites. Pero este cubanismo, es también *aparente*<sup>39</sup>, –diría Kafka– pues su realidad no es otra que la de su proyección universal, la de las ramas que lo multiplican. En ese movimiento entre lo propio y lo ajeno en el poeta se agitará también nuestro trabajo, que procurará asimismo no ser derribado por esta galerna de voces tan dispares.

---

y el quinto lo constituye la relación entre las diferentes maneras de entender la teoría y crítica literaria y de abordar la actividad comparatista en diversas escuelas. (Schmeling, Manfred (ed.): *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona-Caracas, Alfa, 1984, pp. 20-30).

<sup>39</sup> En el breve texto con que iniciábamos estas páginas, aludía Kafka al carácter confuso de la realidad que designaba: “Aunque, fijate, incluso eso es aparente” (Franz Kafka: “Los árboles”, en *Cuentos completos*, *op. cit.*, p. 47).

## AGRADECIMIENTOS:

Mi más sincero reconocimiento merece sin duda mi tutora, la Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo, no sólo por la constante corrección de mi trabajo sino también por su apoyo y ánimo a la hora de proseguir este estudio, tanto en esta investigación como en el anterior proyecto de mi trayectoria investigadora, mi tesis de licenciatura. Asimismo, dedico estas páginas a mis padres y a mi hermana, que me han alentado en los momentos de desánimo. A mis amigos de Coruña: María, Ana, Rebeca, María José, Lucía y Rosa; a Marta de Valladolid, con quien compartí momentos académicos y personales inolvidables; a aquellos de Salamanca, especialmente a María Pizarro que incondicionalmente me envió la traducción al inglés del libro de poemas de Gastón Baquero, y a René Arrieta, que me consiguió algunos documentos sobre el grupo Orígenes; a Pilar y a Paula, compañeras de doctorado con las que compartí momentos especialmente importantes y que fueron de inestimable ayuda en el desarrollo de este trabajo; a Fernando Díaz San Miguel, compañero de andanzas salmantinas, amigo y discípulo de nuestro querido Baquero, que confirmó en mi predilección hacia la escritura de este autor; a Jesús J. Barquet, que me envió por correo electrónico una copia escaneada de su libro sobre el poeta, así como a Alberto Díaz-Díaz por su ayuda bibliográfica; a mi antiguo profesor de la facultad, el catedrático de literatura medieval Emilio Blanco, por sus recomendaciones, y a muchos otros que ahora no atino a nombrar por mi inexactitud con esa memoria tan cara a Baquero.

Por último, pero no menos importante, al que a lo largo de este proceso se ha convertido en mi marido, Álvaro, por creer en mí; sin él no tendría el coraje suficiente para intentarlo de nuevo... y, esta vez sí, conseguirlo.

Y como suele decirse, no están todos los que son. Aunque, en este caso, *sí son todos los que están*. A todos ellos, de todo corazón, muchas gracias.

## CAPÍTULO I: La intertextualidad en la poesía de Gastón Baquero

“El universo está allí delante, intacto casi todavía para nuestro conocimiento. Si oponemos a su dura sustancia, hecha de claves y reservados jeroglíficos –asequibles no obstante al espíritu–, un simple instrumento de pasado, de conformidad con lo ya tenido y comprobado como posible, todo el inmenso bosque de sus relaciones inéditas, de sus claridades y tinieblas, –modos de claridad–, permanecerá intacto, extraño y hostil”.

(Gastón Baquero: “Los enemigos del poeta”, *P. C.*, 39)

“«¿Quién puede hacer un poema? Yo no», responde el sorprendido.

«Ya están escritos todos los poemas».

(Gastón Baquero: “El poema”, *P. C.*, 188)

“No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone”

(T. S. Eliot: “Tradition and individual talent”<sup>40</sup>)

### I.1. Metodología: el concepto de intertextualidad

Dada la prerrogativa que el presente estudio concede a la dependencia del poeta con obras y autores de variadas nacionalidades, en una confluencia de tradicionalismo y universalidad<sup>41</sup>, consideramos necesario referirnos al tema de la intertextualidad para fijar las coordenadas terminológicas que adoptamos. Concretamente, para nuestra investigación, partimos de la obra poética de Gastón Baquero y la ponemos en relación con diferentes obras y autores del ámbito hispánico, teniendo en cuenta siempre los

---

<sup>40</sup> Según T. S. Eliot “Ningún poeta, y en general ningún artista, puede comprenderse solo en su plena significación”, esto es, su significación presupone la comprensión y relación con otros poetas y artistas anteriores (T. S. Eliot: “Tradition and individual talent”, en *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*, Londres, Methuen y Co LTD, 1920, p. 39).

<sup>41</sup> La búsqueda de una conjunción perfecta entre lo tradicional y lo universal es, como ya dijimos, una característica fundamental de Orígenes. De ello también es testimonio la distintiva combinación de arte y literatura en el grupo: “Bajo el signo de la amistad y las afinidades intelectuales, alrededor de Lezama Lima y José Rodríguez Feo, directores de *Orígenes*, se reunieron escritores, pintores, músicos, y otros artistas sobresalientes (entre los escritores destacaron Cintio Vitier, Fina García Marruz, Justo Rodríguez Santos, Eliseo Diego, Gastón Baquero, Lorenzo García Vega) que modificaron sustancialmente los viejos conceptos estéticos y plantearon nuevos lenguajes y nuevas relaciones a través de la perfecta simbiosis entre los valores de la tradición y los de la universalidad” (Lucinda Gutiérrez (coord.): *La revista Orígenes y la vanguardia cubana*, asesoría de Ana Isabel Moreno; cuidado de textos de Patricia Rubio Ornelas, Madrid, Ediciones Turner, 2000, p. 9).

condicionamientos o circunstancias externas al autor que pudieron de algún modo interferir en la adopción de un determinado estilo, motivo o forma métrica<sup>42</sup>.

El método crítico y la terminología que vamos a seguir recogerá conceptos y hallazgos de diferentes cuerpos teóricos por lo que será necesario, ya desde ahora, deslindar esos instrumentos críticos para alcanzar la debida coherencia, pues ni siquiera el propio concepto de intertextualidad es equivalente en teóricos tan representativos como Riffaterre, Kristeva o Genette, por lo que un recorrido inicial sobre la problemática será muy útil en este sentido.

Como resultado, y teniendo en cuenta el territorio pantanoso sobre el que descansa el término “intertextualidad” desde sus primeras formulaciones legítimas por parte de Julia Kristeva hasta los numerosos trabajos existentes en la actualidad que subrayan la ambigüedad y plurisignificación del término, vamos a movernos dentro de un concepto restringido del término, de acuerdo con la definición de Gérard Genette<sup>43</sup>, a quien seguiremos al recurrir al concepto de *intertextualidad* únicamente cuando un texto remita a otro texto, ya sea de manera explícita o implícita, a través de citas o alusiones respectivamente, y emplearemos la noción de *universalidad o reminiscencia* para el fenómeno que el mencionado teórico denomina *hipertextualidad*, y que consiste en una forma de relación indirecta, o bien cuando se trate de manifestaciones de carácter colectivo o de simples analogías temáticas.

---

<sup>42</sup> Es un hecho consabido que, a la hora de hablar de intertextualidad, resulta indispensable el papel del receptor en tanto que descifrador de una determinada alusión. Esto es, la presencia de un texto previo en otro texto no se hará efectiva hasta el momento en que dicha presencia sea reconocida por el lector. Por ello, somos conscientes del terreno inestable sobre el que se asienta nuestra investigación.

<sup>43</sup> De acuerdo con lo señalado por Gerard Genette en *Palimpsestos* se puede distinguir un concepto amplio y otro restringido de intertextualidad: dentro de la segunda acepción, el crítico francés señala la cita como forma explícita y la alusión como forma implícita. (Gérard Genette: *Palimpsestos: la literatura de segundo grado*, traducción de C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989). Por su parte, Luján Atienza, retomando a Gérard Genette se refiere a la existencia de dos tipos de intertextualidad en función de su interpretación en un sentido más amplio que domina todo el campo de la tradición literaria, los temas y motivos, o de un modo más restringido que se refiere a las alusiones directas a un texto ajeno y a sus efectos sobre el texto que las recoge, y que, en opinión del crítico, tienen la función de dar un nuevo vigor o revivir un elemento del pasado (Ángel Luján Atienza: *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Síntesis, 1994).

En este sentido, diferenciamos, siguiendo a Gérard Genette, la intertextualidad de la hipertextualidad (o universalidad), pues la primera se define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”<sup>44</sup>, mientras que la segunda comprende “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”<sup>45</sup>. Esto es, mientras que la intertextualidad se caracteriza por establecer una relación *in praesentia*, en la hipertextualidad la dependencia entre los textos se produce *in absentia*, es decir, sin que el nuevo texto deje constancia alguna de filiación con el texto previo.

Debemos tener en cuenta que ambas nociones se localizan en la obra literaria de Gastón Baquero, donde junto a muestras de innegable relación intertextual en que el poeta menciona un texto o autor, hallamos muestras de dependencias hipertextuales o reminiscencias, que están presentes en numerosos poemas que imitan un estilo o incorporan de alguna manera un texto sin dejar muestras explícitas de dicha anexión<sup>46</sup>.

En consonancia con lo expuesto, y de acuerdo con la propia etimología del término<sup>47</sup>, aludimos a la noción de *intertextualidad* en aquellos casos en los que hay constancia de una imitación consciente por parte del autor, por ejemplo en la recuperación de unos versos de Shakespeare en el poema de Gastón Baquero “Palabras escritas en la arena por un inocente”, donde podemos hablar de la presencia efectiva de

---

<sup>44</sup> Gérard Genette: *Palimpsestos: la literatura de segundo grado*, op. cit., p. 10.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>46</sup> La distinción que afrontamos siguiendo a Genette entre intertextualidad y hipertextualidad es paralela a la precisión terminológica que hace Claudio Guillén, quien presenta una mayor comprensión del concepto de intertextualidad que se mueve para él entre los polos de la *inclusión* como cita de formas previas y la alusión o mera reminiscencia. (Guillén, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985).

<sup>47</sup> El origen etimológico del vocablo intertextualidad revela satisfactoriamente su significado: el prefijo latino *inter-* indica una relación entre dos partes, y el sustantivo derivado del verbo latino *texere* denota la interpretación de un texto como entramado o tejido.

un texto en otro texto<sup>48</sup>; y como hemos explicado ya, reservamos los términos *hipertextualidad* o *universalidad* para referirnos a la presencia imprecisa de la obra de otros autores en la poesía de Gastón Baquero, teniendo en cuenta que en muchas ocasiones no se trata de una imitación consciente sino que nos encontramos ante meras confluencias o afinidades. De este modo, dada la dificultad para distinguir la aproximación premeditada de la simple contingencia, preferimos no hablar de influencias ni de dependencias entre los autores sino más bien de una actitud poética común.

En cualquier caso, la intertextualidad y la hipertextualidad pueden coexistir<sup>49</sup>, como sucede en algunos de sus textos como el siguiente, cuyos versos se refieren a un determinado autor, Walt Whitman, al tiempo que imitan su estilo y truncan la solemnidad propia del poeta norteamericano a través de la parodia no manifiesta:

Ah, el aire afuera es el otoño, sin exclamaciones,  
el aire pronunciado letra a letra, procesionalmente,  
ya se acerca, ya se acerca, como en un verso de Whitman,  
lo inaugural, lo nunciativo, lo heroico,  
ya se acerca cálidamente, llena de gozo,  
la tibia hora del chocolate con bizcochos (“Anatomía del otoño”, *P. C.*,  
140-141).

Como puede verse, la presencia del poeta norteamericano en los versos de Gastón Baquero no sólo se deja sentir en la mención que hace de su nombre (intertextualidad) sino también en la recuperación del estilo solemne del autor en una suerte de pastiche o imitación estilística (hipertextualidad o universalidad). Asimismo un

---

<sup>48</sup> Dentro de este tipo de intertextualidad, consideramos forzoso distinguir, en aquellas citas con las que el autor encabeza sus poemas, las que simplemente reflejan sus preferencias literarias, de esas otras que están verdaderamente relacionadas con el contenido del poema.

<sup>49</sup> Según la estudiosa francesa Nathalie Limat-Letelier, la intertextualidad y la hipertextualidad pueden darse a un tiempo: “un ejemplo permite verificar que el intertexto y el hipotexto pueden coexistir: *À Rebours* de Huysmans contiene a la vez uno o dos pastiches de Baudelaire –práctica hipertextual– y las citas de Baudelaire –práctica intertextual”. (Nathalie Limat-Letelier: “Historique du concept d’intertextualité”, en *L’intertextualite, Annales Littéraires de l’Université de Franche-Comté* (1998) 637, p. 43 [La traducción es nuestra]).



fenómeno relevante para nuestro estudio es el de la confluencia hipertextual, esto es, por tratarse de un fenómeno sumamente ambiguo, la hipertextualidad puede convocar a veces dos o más hipotextos diferentes, siempre que entre ellos exista algún tipo de conexión intertextual o hipertextual previa, lo que nos permite hablar de una hipertextualidad de segundo grado a la que también denominaremos *hipertextualidad plural*, de enorme vigencia en Gastón Baquero. En el ejemplo anterior, el uso del versículo whitmaniano constituiría una hipertextualidad provocada por la imitación del estilo del poeta norteamericano, pero a su vez podría justificarse otra hipertextualidad con los textos sagrados en el uso que hacen tanto Whitman como Baquero –en segunda instancia– de las sagradas escrituras. Es decir, hablamos de *hipertextualidad plural o pluralidad de hipotextos*<sup>50</sup> cuando un mismo hipertexto (en este caso el poema de Baquero “Anatomía del otoño”) tiene varios hipotextos (la poesía de Whitman y el ritmo versal de los textos sagrados), que de algún modo también deben de estar conectados entre sí inter o hipertextualmente.

De igual modo, tendremos en cuenta la distinción establecida por este teórico francés entre intertextualidad exoliteraria (aquella en la que el intertexto no pertenece al mundo de la literatura) y endoliteraria (en la que el intertexto tiene carácter literario). Si bien apenas nos referiremos a la intertextualidad exoliteraria porque no encontramos presencia de expresiones o frases hechas en la poesía de Baquero, sí aludiremos a la reelaboración por parte del poeta de textos no específicamente literarios, como sucede con la fórmula tradicional de un conjuro en la realización de su poema “Óscar Wilde dicta en Montmartre a Tolouse-Lautrec la receta del cocktail bebido la noche antes en el salón de Sarah Bernhardt” en el que el ritmo marcado y la enumeración secuenciada de elementos extraños remite a la práctica de la invocación.

---

<sup>50</sup> Tanto el subrayado como la terminología empleada son nuestros.

Puede decirse que la citada distinción entre intertextualidad endoliteraria y exoliteraria establecida por Gérard Genette no excluye la oposición instaurada por Cesare Segre entre intertextualidad, término usado por este autor para referirse a las relaciones concretas que se establecen entre un texto y otros textos, intratextualidad, que constituye las relaciones que se dan dentro de un mismo texto, e interdiscursividad, vocablo que alude a las correspondencias que se establecen entre un texto y todos los discursos o enunciados de la cultura<sup>51</sup>, y que también tiene lugar en la obra de Gastón Baquero en la que se mencionan otras artes como la pintura y la música, que se instalan en sus versos de improviso. Para la intertextualidad exoliteraria de Genette y la interdiscursividad de Segre, reservaremos el término de *intertextualidad no literaria*, y conservaremos el término intratextualidad para los abundantes casos en la poesía de Baquero en los que un texto suyo elude más o menos directamente a otro texto anterior.

Ya para concluir, y sólo como nota explicativa, resulta interesante señalar la distinción llevada a cabo por Riffaterre entre intertextualidad aleatoria e intertextualidad obligatoria, así, mientras la primera conlleva la posibilidad de lectura e interpretación de textos sin necesidad de conocer el texto precedente, la segunda precisa de dicha lectura<sup>52</sup>. En nuestro caso, advertimos mayoritariamente la existencia de una intertextualidad aleatoria, pues los poemas de Gastón Baquero tienen sentido en sí mismos, sin necesidad de conocer las obras y autores a los que se refiere el poeta, —en ocasiones es imposible conocer sus motivaciones, algunas incluso inconscientes— si bien, como es esperable, el conocimiento de éstos amplía sus posibilidades connotativas y plurisignificativas.

---

<sup>51</sup> Cesare Segre: *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.

<sup>52</sup> M. Riffaterre: “La trace de l’intertexte”, en *La Pensée* (1989) octubre, 215, p. 5.

## I.2. Teoría de la intertextualidad

En el marco de la literatura comparada el viejo concepto de influencia ha venido siendo sustituido –como verifica Steiner–<sup>53</sup> por el de intertextualidad, dada la inoperancia del término, usado fundamentalmente en los estudios literarios del siglo XIX, que traía consigo la necesidad de delimitar el carácter meditado o inconsciente del proceso imitativo<sup>54</sup>. Como adelantamos, el término intertextualidad, procedente de Bajtin fue utilizado por primera vez por Julia Kristeva<sup>55</sup>, en su libro *Semiótica*, donde esta noción es interpretada como la relación que se establece entre diferentes textos, es decir, la presencia de otros textos en un determinado texto. Sostiene la autora que “el significado poético remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos” con los que se establece “un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto”. De modo que, desde el punto de vista de la intertextualidad, “el enunciado poético es un subconjunto de un conjunto mayor que es el espacio de los

---

<sup>53</sup> George Steiner: *Real Presences*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.

<sup>54</sup> Resulta significativa al respecto la polémica que sobre este asunto sostuvieron Weisstein y Claudio Guillén. Mientras que el primero define la influencia como una imitación inconsciente y la imitación como una influencia consciente, Claudio Guillén niega el concepto de influencia. Piensa que esta idea presupone una conducta pasiva por parte del autor y que además no es algo que se vea en el resultado final de la obra, sino un proceso psicológico que entra a formar parte del proceso de creación o la relación psicológica que puede existir entre dos o más autores. Para este crítico lo único que hay que estudiar son las fuentes y la tradición literaria. Por el contrario, Weisstein sostiene que no se puede mantener el concepto de fuente, pues ésta es el origen de la obra literaria, mientras que la influencia es algo que se refleja en el resultado final de la obra. En este sentido juzgamos interesante la afirmación de René Wellek, quien critica el empeño de la literatura comparada por centrarse en las influencias de unos autores sobre otros, pues en muchos casos, no hay relación directa entre sus obras sino que en ocasiones se trata de una simple coincidencia (René Wellek: “La crisis de la literatura comparada”, en *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Universidad central de Venezuela, 1968, pp. 211-220).

<sup>55</sup> Se inspira Kristeva en algunos escritos de Bajtin como *The dialogic Imagination o Problems Dostoevsky's Poetic*, aunque este autor sólo aplica el fenómeno de la intertextualidad a textos narrativos y niega el carácter polifónico de la lírica. Además, debemos tener en cuenta que de acuerdo con José Enrique Martínez en su estudio sobre la intertextualidad se refiere al pensamiento de Bajtin “en torno al uso de la lengua, la orientación social del enunciado, el dialogismo y la polifonía, la carnavalización” (José Enrique Martínez Fernández: *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 52), con el que podemos relacionar el uso de la máscara en Gastón Baquero, que en sus poemas tiene como función transformar la realidad.

textos aplicados a nuestro conjunto”<sup>56</sup>. Para la autora hay dos tipos de lectura de una obra, la horizontal y la vertical: en la lectura horizontal el texto conecta con el destinatario y en la lectura vertical la obra se pone en relación con otras anteriores, pues la literatura debe ser estudiada como una evolución de discursos precedentes.

A esta asimilación de un texto literario, y a su inclusión en una obra por parte de su autor, de acuerdo con una interpretación subjetiva de la misma, es lo que se conoce como intertextualidad, procedimiento que se constituye en una de las características principales de la Postmodernidad<sup>57</sup>, y que toma cuerpo en la poesía de Gastón Baquero de un modo particular en la continua referencia al presente a través de una mención a personajes del pasado. Para justificar esa presencia en la poesía de nuestro autor debemos tener en cuenta que cualquier intento de interpretación textual, y concretamente la intertextualidad, es un hecho subjetivo que depende fundamentalmente del punto de vista del receptor<sup>58</sup>. También Gastón Baquero es consciente del papel fundamental del lector en la interpretación de un poema, pues su dilucidación casi nunca coincide con la intención de quien lo escribió: “Uno no sabe nada de la poesía que ha intentado –de lo que intentó hacer con la poesía– y todavía sabe menos de la reacción que producirá en el lector este o aquel poema” (“Al final del camino”, *P. C.*, 154), y que conduce a una incomunicación radical entre ambos<sup>59</sup>. De esta manera, en su opinión, es necesario

---

<sup>56</sup> Julia Kristeva: *Semiótica 2*, traducción de José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1981, pp. 66-67.

<sup>57</sup> Con relación al carácter claramente intertextual de la Posmodernidad, Sloterdijk ha señalado que llamamos posmoderna “a la desolación que ni siquiera podemos formular de un modo original. La modernidad ha agotado todas las posibilidades de expresar el ilustrado disgusto con el mundo, y nos ha condenado a recurrir a citas para expresar las contrariedades más actuales” (Peter Sloterdijk: *Eurotaoísmo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2001, p. 155).

<sup>58</sup> En opinión de Lauro Zabala “la intertextualidad es, en gran medida, el producto de la mirada que la descubre” y afirma que “no es algo que dependa exclusivamente del texto o de su autor, sino también, y principalmente, de quien observa el texto y descubre en él una red de relaciones que lo hacen posible como materia significativa desde una determinada perspectiva: precisamente la perspectiva del observador”. (Lauro Zabala: *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, Toluca, Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1999, p. 130).

<sup>59</sup> De acuerdo con Gastón Baquero “hay, por esencia, una incomunicación radical entre el autor y el lector. Lulio decía: «Ningún poema es visible por entero para el lector». (Ni acaso para el autor). Cada poema tendría que llevar adherido un tratado de mil páginas que comunicase todo lo que se quiso decir en el

olvidar el poema y las interpretaciones que pueda tener: “No queda otra salida que tirar el poema a la calle y desentenderse de su destino”<sup>60</sup>. Acerca de este asunto, en su escrito “Los enemigos del poeta” el propio autor hace referencia a la intertextualidad como una constante en la poesía y como realidad de la que el poeta no logra sustraerse:

Cae el poeta, al abrir los ojos, en un extraño círculo insuperable: va hacia la poesía –y es hacia este pasado hacia donde cae– es lo que él precisa negar y destruir para salvar su existencia. Porque pertenece a un idioma dado y a una forma dada de sensibilidad, o sea, a una altura cierta de ese idioma, tiene ante sí un repertorio dado, puesto en juego, rechazado y admitido, –siempre admitido en última instancia–, que le enmarca y aprisiona previamente ( Gastón Baquero: “Los enemigos del poeta”, *P. C.*, 38).

Además de la subordinación a otros textos que tienen los discursos literarios en función de la apreciación subjetiva del lector, el propio Baquero interpreta su actividad poética como reescritura<sup>61</sup>, y se refiere a la poesía como un palimpsesto en el que se suman numerosas tendencias estéticas:

Comprendo que todo ya está escrito, y borrado, y vuelto a escribir,  
porque la sucia piel del hombre es un palimpsesto donde emborrona y  
falla sus poemas  
el demonio en persona;  
comprendo que todo ya está escrito, y rechazo esa lluvia sin cielo que es  
el llanto” (“Silente compañero”, *P. C.*, 126).

Esta explicación se encuentra en consonancia con la concepción de hipertextualidad<sup>62</sup> de Gérard Genette quien, como apuntamos, se refiere a los textos

---

poema, y que no se dijo, probablemente por la incapacidad o el pobre oficio del autor” (“*Al final del camino*”, *P. C.*, p. 154).

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> En el conjunto de poemas recogidos bajo el título genérico “Canciones de amor de Sancho a Teresa” el propio poeta señala la intertextualidad presente en estos poemas a través de las notas finales, en las que desvela algunas de sus claves literarias.

<sup>62</sup> Genette habla de cinco tipos de relaciones transtextuales: la intertextualidad, entendida como la referencia o la inclusión de las partes de un texto en otro de modo más o menos obvio, la paratextualidad o conexión de un texto con el entorno editorial (cubierta, epígrafes, ilustraciones, prólogo), la metatextualidad, como la vinculación entre un texto y sus metatextos, la hipertextualidad que es la relación que se establece entre el texto y otros textos anteriores o hipotextos, basada en la transformación

como subtextos con un sentido condicionado por las aptitudes del lector. De esta manera podemos establecer un hilo conductor entre ambas nociones, pues también el palimpsesto encierra la posibilidad de descubrir bajo el discurso reciente inscripciones previas, destruidas pero aún perceptibles<sup>63</sup>.

Entre las realizaciones concretas de la intertextualidad, Genette distingue en primer lugar, la cita, que es “su forma más explícita y literal” que se plasma “con comillas, con o sin referencia precisa”<sup>64</sup>, y de la que encontramos numerosos ejemplos marcados a través de cursivas y comillas; algunas de ellas denuncian el texto o el autor del que han sido copiadas, pero otras lo dejan irresoluto. En segundo lugar, el plagio constituye “una forma menos explícita y menos canónica”, esto es “una copia no declarada pero literal”<sup>65</sup>. Gastón Baquero no hace mucho uso de este tipo de intertextualidad pues apenas encontramos en él copias literales de otro texto que no aparezcan declaradas con los procedimientos pertinentes. En tercer lugar, se encuentra la alusión que, por el contrario, aparece de una manera solapada como parte integrante del discurso poético; se trata de “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite tal o cual de sus reflexiones, no perceptible de otro modo”<sup>66</sup>. Es un tipo de reproducción utilizada por Gastón Baquero con asiduidad en sus poemas, pues dado el carácter culturalista de su poesía, buena parte de las menciones tienen un referente concreto al que remiten y que es conveniente para

---

o imitación, y la architextualidad, establecida entre el texto y las categorías generales de las que depende (géneros literarios, tipos de discurso, modos de enunciación). En nuestro estudio nos centraremos en dos de ellas: la intertextualidad y la hipotextualidad (Gérard Genette: *Palimpsestos*, *op. cit.*, pp. 9-14).

<sup>63</sup> La idea de la escritura como palimpsesto está presente también en una escritora profundamente apreciada por Gastón Baquero, Hilda Doolittle en su novela *Palimpsest*, que según Natalia Carbajosa presenta la escritura como un “territorio entre dos mundos, latente en los márgenes borrosos del sueño o la visión, es materia ineludible de sus escritos” (H.D.: *Trilogía*, traducción y prólogo de Natalia Carbajosa, Barcelona, Lumen, 2008, p. 15).

<sup>64</sup> Gérard Genette: *Palimpsestos*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Javier Letrán: *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 2005, p. 10.

la interpretación adecuada del poema<sup>67</sup>. De este modo, un ejemplo del empleo de la alusión más indirecta se produce en poemas como “Variaciones antillanas sobre temas de Mallarmé”, en el que nuestro autor se propone una reescritura del tema tratado por el poeta francés pero trasladado al ambiente antillano, tal y como concluye el propio Gastón Baquero: “Yo reescribo esa «Aparición», y es tremenda la diferencia, aunque la columna vertebral, la sustancia es la misma: la tristeza de esa tarde, con el calor, con los chirridos de los animalitos, el sopor, que de pronto se rompe porque pasa por delante una mulata de ojos verdes y lo deslumbra”<sup>68</sup>. En el caso de Baquero, para la intertextualidad, procuraremos concretar este fenómeno, que se hace innegable en su poesía, especificando las mencionadas formas de plantear el intertexto, como cita, como plagio o como alusión.

### I.3. Funcionalidad del intertexto en la obra del poeta cubano

“Comprendo que todo ya está escrito, y borrado, y vuelto a escribir, / porque la sucia piel del hombre es un palimpsesto donde emborrona y falla sus poemas / el Demonio en persona”

(Gastón Baquero: “Silente compañero”. *P. C.*, 126)

“Las citas o alusiones literarias son en mí inevitables, porque me brotan como un sudor de la memoria”.

(Gastón Baquero<sup>69</sup>)

Como hemos podido advertir hasta este momento, es Baquero un poeta con una profunda formación literaria y una gran erudición, que respaldan su enorme originalidad y su capacidad creadora a través de la asimilación renovada de muy diversas raíces

---

<sup>67</sup> Annick Bouilleguet propone también un esquema sobre los tipos de construcciones intertextuales según sean literales o no literales y explícitas o no explícitas: la citación, la referencia, el plagio y la alusión (Annick Bouilleguet: “Une typologie de l’emprunt”, en *Poétique. Revue de théorie et d’analyse littéraires* (1989) noviembre, 80, p. 496).

<sup>68</sup> Niall Binns: “Una visión de la poesía cubana del siglo XX”, *loc. cit.*, p. 86.

<sup>69</sup> Alberto Linares Brito: “Gastón Baquero: Misterio, voluntad de misterio. La espiral incesante. Entrevista a Gastón Baquero”, en *Revista Ateneo de la Laguna* (1999) diciembre, 7, p. 46.

poéticas. En su obra, se cumplirá muy especialmente la aserción de Barthes: todo texto funciona como un intertexto que descansa en el diálogo con los textos precedentes.

Los versos con los que encabezamos este apartado nos impiden pasar por alto la percepción que el propio poeta tiene de la escritura poética e indudablemente rememoran la metáfora presente en el título de la obra de Genette *Palimpsestos*. En su sentido originario, un palimpsesto designa el manuscrito original de un texto bajo el que se percibe un texto anterior que ha quedado oculto, o lo que es lo mismo, un texto que se superpone a otro que se transparenta sutilmente; en sentido figurado será Borges quien considerará *El Quijote* como un palimpsesto en que se dejan traslucir tenuemente los rasgos de la escritura de un personaje suyo, Pierre Menard<sup>70</sup>.

Asimismo, en consonancia con la concepción de la Postmodernidad como una crítica de los discursos totalizadores, propios de la Modernidad, se encuentra la revitalización del temperamento cubano en la poesía de Gastón Baquero, que se sirve de la intertextualidad como forma de modificar convenientemente aquello que hasta el momento venía siendo considerado como incontestable, pues lo postmoderno se caracteriza precisamente según Javier Letrán “como un paradigma cumulativo, que va adquiriendo su particular fisonomía de modificaciones sutiles o correcciones del legado del pasado (de ahí la importancia capital de la intertextualidad– y dentro de ésta de la hipertextualidad– en la articulación de esta dominante)”<sup>71</sup>.

Si tenemos en cuenta la teoría de Julia Kristeva, de acuerdo con la que todo texto sufre una modificación sustancial al ser reinsertado en un nuevo contexto, de modo que “el texto poético es producido en el movimiento complejo de una afirmación y una negación simultánea de otro texto”<sup>72</sup>, de suerte que el nuevo texto se satura con los

---

<sup>70</sup> Jorge Luis Borges: “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Ficciones*, en *Obras completas* (1923-1949), Buenos Aires, Emecé, 1984

<sup>71</sup> Javier Letrán: *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, op. cit., p. 28.

<sup>72</sup> Julia Kristeva: *Semiótica 2*, op. cit., p. 69.



significados del precedente a la vez que los transforma, parece claro que nuestro poeta no se sirve de los escritos anteriores con presunción, sino que su acopio de materiales tiene como propósito plantear una interpretación del dominio público de la cultura: cada poema es un palimpsesto en el que se recogen las vivencias humanas desde la antigüedad. Por esa razón el manejo de la intertextualidad está conectado con otras particularidades de la Postmodernidad tales como la crisis del concepto de verdad, la crítica de la subjetividad, la confluencia entre los distintos géneros literarios, la fusión entre la alta y la baja cultura, y la importancia de la reescritura como rechazo de la originalidad legada por el Romanticismo, todas ellas supeditadas a una interpretación del presente a partir del pasado.

Es cierto que este procedimiento acumulativo, parece común a muchos escritores del siglo XX, contemporáneos y posteriores al poeta cubano que se sirven con asiduidad de la transcripción de autores previos<sup>73</sup>, y que tiene posiblemente su foco de irradiación en el escritor argentino Jorge Luis Borges, quien en *La biblioteca de Babel* deja claro su punto de vista acerca del talante propiamente postmoderno de acopiar mensajes previos. Así, en la obra citada, este escritor sostiene la idea de que todos los libros son distintos y a su vez prácticamente idénticos: “todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto” sin

---

<sup>73</sup> Octavio Paz ve en esta práctica una constante de la literatura en nuestra lengua y así lo concreta en las siguientes palabras: “Si concebimos a la poesía en lengua española más como una estructura que como una historia, la significación de las obras que la componen no depende tanto de la cronología ni de nuestro punto de vista como de las relaciones de los textos entre ellos y del movimiento mismo del sistema” y, recogiendo las palabras del reconocido antropólogo Lévi Strauss, advierte la necesidad de percibir “la literatura española no como un conjunto de obras sino como una sola obra” (Octavio Paz: *Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, Serie del Volador, 1969, pp. 131-132). De manera similar, para Atilano Sevillano “Todos los poemas están ya escritos / y todas las palabras fueron ya cantadas” (Atilano Sevillano: *La presencia indebida*, Madrid, Devenir, 1999, p. 34); Andrés Trapiello, autor de *Las tradiciones* (1982) o *El mismo libro* (1989) señala que todo está ya dicho en poesía; Leopoldo María Panero afirma que “la fuente de la literatura es la literatura misma” (Leopoldo María Panero: “Poética”, en *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1998, p. 339); y Juan Gelman quien expone acerca de su poemario *Comentarios, citas, com/posiciones* que llama a estos poemas “com/posiciones” porque incluyó en los textos el enfoque de los antiguos: “puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos. Está claro que no pretendí mejorarlos. Me sacudió su visión exiliar y agregué –o cambié, caminé, ofrecí– *aquello* que yo mismo sentía” (Juan Gelman: *De palabra*, Madrid, Visor, 1994, p. 453).

embargo, según él “*No hay en la basta Biblioteca, dos libros iguales*”<sup>74</sup>. Además en lo relativo al carácter de la escritura como palimpsesto, señala: “*La biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza*”<sup>75</sup>. En confluencia con lo señalado, debemos reconsiderar además que el propio Gastón Baquero reconoce haberse visto influido por el ambiente literario cubano, un entorno muy receptivo en el que la poesía foránea ejerció una enorme influencia sobre los modelos de escritura propios del momento<sup>76</sup>:

Nuestra generación se formó con la literatura de diversos países y en la generación española del 27, a través de la *Revista de Occidente* de Ortega. Poetas como Juan Ramón, Pedro Salinas, Jorge Guillén y Luis Cernuda, figuraban con Huidobro, Vallejo, Díaz Casanueva, junto a los más importantes poetas de Europa y Norteamérica. Rilke al lado de Eliot, Claudel y Eluard al lado de los otros grandes del siglo<sup>77</sup>.

Como resultado, es perceptible establecer una conexión entre la intertextualidad y la visión cubana del mundo, puesto que algunos autores como Severo Sarduy conciben el Neobarroco como un movimiento literario propio de Hispanoamérica, que se caracteriza por la apropiación constante de textos de otras literaturas, y que constituye la idiosincrasia de la literatura hispanoamericana. Así pues, ya encontramos ejemplos de la trascendencia del saber exterior en el ámbito cubano en el poeta modernista José Martí – al que nos referiremos en el capítulo III del presente estudio– quien defendió y facilitó el

---

<sup>74</sup> Jorge Luis Borges: “La biblioteca de Babel”, *Ficciones*, en *Obras completas (1923-1949)*, *op. cit.*, p. 467).

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 471.

<sup>76</sup> Gastón Baquero detalla la realidad cubana del momento como un “ambiente reducido, corto en cuanto al número y la extensión, la penetración, quiero decir, pero apoyado o mantenido, siempre, por una élite muy inteligente y muy enterada de las letras extranjeras, muy al día. Hay que recordar que nuestra cultura, como transfundida por la España de los siglos XVI y XVII, estaba pensada, al igual que en todos los países hispanoamericanos, para una casta, para un sector seleccionado, privilegiado, de la sociedad” (Felipe Lázaro: “Conversación con Gastón Baquero”, en Felipe Lázaro et alii: *Entrevistas con Gastón Baquero*, *op. cit.*, p. 21).

<sup>77</sup> Niall Binns: “Una visión de la poesía cubana del siglo XX: Gastón Baquero”, *loc. cit.*, p. 85.

conocimiento de las literaturas extranjeras a través de sus ensayos sobre diversos autores foráneos<sup>78</sup>.

Pero además de ser una característica fundamental de la expresión cubana, la intertextualidad en la poesía de Gastón Baquero se halla, como ya señalamos, estrechamente sujeta a un tratamiento postmoderno que tiene la intención de ampliar el significado de la obra precedente aportándole un nuevo valor dentro de su poesía<sup>79</sup>, trocando su escritura en encarnación de la anterior, como podemos ver en algunos poemas como “Palabras escritas en la arena por un inocente” que retoma los versos de *El rey Lear* de Shakespeare, reubicándolo en un contexto insólito, para que cobre un nuevo sentido a la luz del motivo de la existencia cubana, y los conecta con el tema de la infancia a través de la alianza del poeta con un bufón:

Le mostrarás el polvoriento camino de la muerte, anciano dominante,  
Bufón de Dios, poeta.  
*To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,  
Creeps in this petty pace from day to day,  
To the last syllable of recorded time;  
And all our yesterdays have lighted fools  
The way to dusty death. Out, out, brief candle!* (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, P. C., 48-49).

Con relación a este uso de la intertextualidad como instrumento propio de la Postmodernidad, cabe señalar que, de acuerdo con Alfonso de Toro, aunque los intertextos “no son, como procedimientos literarios, exclusivos de la postmodernidad,

---

<sup>78</sup> Aboga Martí por la amplitud de miras que conlleva el conocimiento de las letras foráneas: “¿Por qué nos han de ser fruta casi vedada las literaturas extranjeras, tan sobradas hoy de ese ambiente natural, fuerza sincera y espíritu actual que falta en la moderna literatura española? [...] Conocer diversas literaturas es el medio mejor de liberarse de la tiranía de alguna de ellas;” (José Martí: “Oscar Wilde”, en *Ensayos y crónicas*, edición de José Olivio Jiménez, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1995, p. 41).

<sup>79</sup> Una característica propia de la Postmodernidad es precisamente la reelaboración de la tradición para dotarla de nuevo sentido, pues, de acuerdo con Alfonso de Toro la rememoración tiene un papel fundamental en la reelaboración que le es propia, ya que “la memoria abre la actividad, la elaboración trabaja con un material determinado y la perlaboración lo transforma en una nueva creación, donde lo antiguo y lo nuevo se funden en una unidad, donde impera por una parte la globalización y por otra la diferencia”, en este sentido, “la filosofía postmoderna es absolutamente abierta y se entiende en parte como una relectura creativa y transformadora de discursos establecidos en la tradición” (Alfonso de Toro (ed.): *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Hispanoamérica*, op. cit., pp. 12-13).

pero sí la forma de su empleo”<sup>80</sup>, esta etapa se caracteriza por un manejo especial de los mismos, dotándolos de un valor inédito, diferente del que previamente poseían<sup>81</sup>. De hecho, la identidad fragmentada es una característica de la Postmodernidad que está también presente en su poesía, donde llama la atención por la aparición prolongada de voces sin rostro, a través de la técnica de intercalar versos que suponen la presencia de otro personaje que conversa dentro del poema:

Florecido y robusto junto a ella  
El anciano de los huesos rojos,  
El de las barbas infinitas, el llamado Don Sol,  
Amigo mío.  
*Buenos días, Don Sol, le dije. Gracias por tu regreso.  
Correteaste feliz por otras regiones, fuera del tiempo nuestro;  
Sentía añoranza por tu castidad y por tu perfume,  
Y pensábamos que nunca más veríamos  
El fulgor de tu cabellera y la delicia de tus mejillas.* (“El sol y los niños, y además la muerte”, P. C., 132).

Igualmente relacionada con la intertextualidad, en lo relativo a la fragmentación de la realidad que opera en ella, se encuentra la confluencia de tiempos y espacios diferentes sobre el presente huidizo, pues su concepción del tiempo como destructor de belleza, que inexorablemente arrastra las cosas hacia su acabamiento es un rasgo distintivo de la expresión cultural posmoderna, y empuja al poeta hacia una fusión de citas de obras y alusiones a autores de tiempos y espacios completamente diferentes con la intención de introducirlos en un espacio común.

Precisamente, esta concepción temporal arbitraria es tradicional en el contexto hispanoamericano<sup>82</sup>, de manera que, en relación con el tema que nos ocupa, hay una

---

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>81</sup> La diferencia entre la intertextualidad tradicional y la postmoderna reside en que, mientras en obras como *El Quijote* la intertextualidad se mantiene hasta el final, “la referencia literaria en la postmodernidad es solamente citada al comienzo de la obra” y luego sigue su propio camino (Fernando de Toro: “La(s) teatralidad(es) modernas(s), simulación, deconstrucción y escritura rizomática”, en *Ibíd.*, p. 183).

<sup>82</sup> Rosa María Ravera concibe la Postmodernidad como un “«Proyecto de memoria», entendido como «una dimensión de la experiencia en general, y de la estética en particular, que se labra en el entrecruzamiento

confluencia entre la plasmación del diálogo en Gastón Baquero y en la novela actual. Ésta, utiliza técnicas que proceden de la narrativa inglesa tales como la reproducción de diálogos caleidoscópicos o superpuestos que consisten en fundir en una unidad narrativa pensamientos que ocurren en tiempos y espacios diferentes, y que a su vez es característica de la percepción temporal de la América hispana que se manifiesta en algunas obras como *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes, o en los cuentos de Alejo Carpentier, en los que los personajes saltan de siglo y de lugar para visualizar al americano actual, mestizo de culturas, de tiempos y de lugares tan diversos. De manera similar, en Gastón Baquero el diálogo presenta en sí mismo una peculiar capacidad para expresar una síntesis de tiempos y espacios, al establecer lazos de unión entre personajes y situaciones que en un principio se hallaban desconectados<sup>83</sup>.

Incluso el tema de la intertextualidad, tal y como es interpretada por los lingüistas De Beaugrande y Dressler<sup>84</sup> como interacción entre el conocimiento presentado en el texto y el almacenado en la memoria de los hablantes, entronca con la filiación entre la memoria y el conocimiento enciclopédico que tienen una importancia trascendental en la poesía de Gastón Baquero:

No sé si antes o después o siempre o nunca, pero yo estaba allí, asomado  
a todo  
y todo se me confunde en la memoria, todo ha sido lo mismo:  
un muerto al final, un adiós, unas cenizas revoladas, ¡pero no un olvido!  
[...]

---

de los tiempos, en la interacción del pasado y del futuro en el presente» (José María Ravera: “Proyecto y memoria en torno al eje moderno / postmoderno”, en *Ibíd.*, p. 8).

<sup>83</sup> Como veremos en el capítulo IV, el tratamiento del tiempo es similar en Gastón Baquero y en Borges, quien en *El jardín de senderos que se bifurcan* reflexiona: “Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades” y en *La muerte y la brújula* presenta elementos enteramente desligados entre sí, algo que también acontece en Gastón Baquero que presenta elementos pertenecientes a mundos diferentes. Los relatos de Borges se pueden consultar en la mencionada antología *Ficciones*.

<sup>84</sup> La lingüística de texto y en concreto la definición expuesta por Robert de Beaugrande y Dressler aluden a la intertextualidad como una de las siete normas de la comunicación textual: “La intertextualidad se refiere a los factores que hacen depender la utilización adecuada de un texto del conocimiento que se tenga de otros textos anteriores” (R. A. de Beaugrande y W. U. Dressler: *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 45).

no olvido nada,  
guardo memoria de cada uno de los trajes de fiesta del Duque de Gandía  
("Memorial de un testigo", *P. C.*, 109).

Al mismo tiempo, también la subjetividad que se manifiesta subrepticamente en el siglo XX, está enlazada con el pensamiento postmoderno que introduce en la creación poética la ocultación del yo del poeta mediante una especie de enmascaramiento, de ahí la afluencia constante de voces que pueblan la poesía de Gastón Baquero. De este modo, el discurso poético contemporáneo se funda en el desdoblamiento del sujeto, que no es exhibido en primer plano sino que origina "múltiples procedimientos de ocultación de la voz enunciante, bien por la inclusión de «otras» voces en el poema, bien por la disolución del sujeto como entidad unificada o principalmente, por los diversos enmascaramientos del yo"<sup>85</sup>. Esta utilización de la máscara poética, de algún modo afectada por la práctica adquirida desde el romanticismo de evitar la coincidencia del poeta con el yo lírico del poema, de la que se sirven autores como Rimbaud, Mallarmé, Pound, Eliot, entre otros, y que también se localiza en la poesía de Gastón Baquero, tiene una evocación especial en el ámbito hispanoamericano en la búsqueda de una identidad propia. El yo lírico de la poesía actual es un sujeto esquizoide a causa del desdoblamiento y del dialogismo al que se ve sometido, de ahí la importancia de la máscara en la poesía del autor: el disfraz oculta, transforma el aspecto de las cosas, les da un nuevo sentido, de manera que en su poesía también la literatura precedente se ve sometida a un proceso de enmascaramiento y transformación.

Del mismo modo, el ludismo, la actitud paródica y la ironía plasmados en la obra de Gastón Baquero, son constitutivos también de la estética postmoderna. Esta última se halla vinculada a la existencia implícita del yo poético y a su enmascaramiento, como subterfugio para el ocultamiento, en consonancia con la práctica del correlato objetivo,

---

<sup>85</sup> José Enrique Martínez Fernández: *La intertextualidad literaria*, *op. cit.*, p. 132.

expresión de T. S. Eliot, por quien nuestro poeta siente una gran devoción, y que consiste en la representación de seres, objetos o situaciones concretas como expresión de una emoción real traspasada al plano de la ficción. Asimismo, también la anotada trasposición de sentimientos personales a unos personajes inventados que cobran vida en sus poemas se constituye en eje estructural de la poesía del cubano. En consonancia con lo expuesto, Javier Letrán considera que “El humor y la ironía entran en juego como recursos distanciadores, ejerciendo también la función de elementos cohesionadores de la subjetividad”<sup>86</sup>. El distanciamiento a través del humor es un elemento clave en la poética baqueriana; se trata de una herramienta que logra empequeñecer el sinsentido de la existencia. Así, temas tan trascendentales como la muerte o la soledad adquieren un prisma de menudencia, que permite, solventado el temor que nos provocan, que nos acerquemos con mayor confianza.

Junto a la ironía, la presencia de la parodia en Gastón Baquero admite el establecimiento analogías con lo expuesto por Bajtin en *Teoría y estética de la novela*, acerca de la funcionalidad de la misma, al afirmar que a través de la risa el objeto se percibe “familiarmente en todos sus aspectos, donde se le puede dar la vuelta, volverlo del revés, observarlo desde abajo y desde arriba, romper la envoltura exterior y examinar su interior”, ya que “La risa destruye el miedo y el respeto al objeto, al mundo, lo transforma en un objeto de contacto familiar”<sup>87</sup>. Algo semejante experimenta Gastón Baquero cuando obliga a descender de su pedestal a los principales personajes de la historia y los coloca en un entorno familiar y afable, mostrando así sus debilidades como acontece con Cleopatra o Nefertiti en poemas como el “Soneto a Casandra”, “Casandra” o “Madrigal para Nefertiti”<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> Javier Letrán: *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, op. cit., 67.

<sup>87</sup> Bajtin: *Teoría y estética de la novela*, traducción de Helena Kriukova y Vicente Carrasca, Madrid, Taurus, 1991, p. 468.

<sup>88</sup> “Soneto a Casandra”, *P. C.*, 338; “Casandra”, *P. C.*, 236; y “Madrigal para Nefertiti”, *P. C.*, 135.

En cualquier caso, una de las cuestiones fundamentales de la poesía de Gastón Baquero es el uso ocasional de la parodia con una funcionalidad concreta, la de subvertir la seriedad de determinadas obras literarias o acontecimientos históricos precisos y trocarlas en burlas o ironías, de acuerdo con el temperamento cubano, asociado al choteo. Si para Jorge Mañach<sup>89</sup> este fenómeno se concreta en una tendencia al uso de sufijos apreciativos, Gastón Baquero es un ejemplo paradigmático de este uso. Según el escritor y filósofo cubano, “los diminutivos empleados aluden a esa tendencia nuestra a «chiquear» las palabras, tendencia que no se debe a una efusividad afectiva tanto como a otra característica que luego veremos: la familiaridad, el no darle demasiada importancia a nada poniéndolo todo en el nivel de lo más íntimo”<sup>90</sup>. Aunque la intención de Gastón Baquero con este uso extendido del diminutivo es muy variado –afectuoso, irónico, reductor...– su utilización nos interesa especialmente a propósito del choteo, un aglutinado de todos estos valores, utilizado en alguno de sus versos para restar importancia o desdeñar un asunto de trascendencia efectiva, logrando así que el lector adquiriera –quizás a fuerza de ver ridiculizado su propio destino–, una visión inalterable de la gravedad que este comporta<sup>91</sup>. Aunque son múltiples los ejemplos en nuestro poeta, señalaremos alguno en el que este resultado se perciba claramente: “Fue en aquel pedacito de tiempo que antecede al morirse, / cuando Anaximandro descubrió la solución del enigma del tiempo” (“Marcel Proust pasea en barca por la bahía de Corinto”, *P. C.*, 159); “o quizás traiga otro puñadito de lágrimas / absolutamente cristalizadas ya / en el revés de la manga” (“Es hermoso el verano, muy hermoso”, *P. C.*,

---

<sup>89</sup> Este autor cubano, uno de los máximos estudiosos de este fenómeno sociocultural, sugiere que el choteo podría definirse como un ansia de independencia que se exterioriza como una burla de aquellas formas no imperativas de autoridad: “El deseo de limar asperezas es susceptible de convertirse en un prurito de allanar relieves. Y empezándose por codiciar la comodidad vital de la alegría, se puede llegar a exigir ese lujo vital que es la absoluta independencia de toda autoridad (Jorge Mañach: *Indagación al choteo*, La Habana, La Verónica, 1940, p. 48).

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>91</sup> Las muestras del uso del diminutivo son tan frecuentes en el poeta cubano que requerirían de un estudio específico, al que no nos podemos consagrar en el presente trabajo, pero que resultaría de enorme apoyo para comprender la escritura poética de Gastón Baquero.



186); “en la siniestra llanura del universo, la soledad / absoluta / de este puntito de polvo que tan importante creemos” (“El viajero”, *P. C.*, 249). En todos estos usos del diminutivo hallamos presente ese sentido irónico a la vez que revelador de la condición humana, la insignificancia de su sufrimiento y de su misma existencia en la totalidad del universo. De ahí podría derivarse la identificación que realiza el autor cubano entre el poeta y un bufón, precisamente porque ambos divierten a los oyentes ridiculizando las verdades más serias: “Bufón, rojo anciano, sabio dominante, le dirás la verdad. / Diciendo tus verdades, bufón, anciano dominante, sabio de Dios, alerta. / Mañana sabrás todo. Mañana. Duerme, niño inocente, duerme hasta mañana” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 48). Es por tanto el humor una característica de la poesía de Baquero que lo conecta con un elevado número de autores recientes, y que busca una minimización de los aspectos más relevantes de la existencia.

En conformidad con lo señalado, la producción poética de Baquero se convierte así en una especie de *contrafactum* literario<sup>92</sup>: la alusión y la cita no son actividades inocentes, sino que el trasvase textual produce siempre una tergiversación del sentido originario, bien como parodia o efecto humorístico, bien por la ampliación de significado que recibe el texto dentro del nuevo contexto en el que se integra. Por ello en nuestro trabajo trataremos de dilucidar cual es la funcionalidad principal de esta utilización del humor en la poesía de Gastón Baquero. Algunos de sus escritos son fruto de este equívoco, pues en ocasiones los títulos de los poemarios son una reelaboración de títulos anteriores: por ejemplo, su poema “La fiesta del fauno” supone una transformación del título precedente de Mallarmé “La siesta de un fauno”<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> En preceptiva literaria el término *contrafactum* (también contrafacto o *contrafacta*) designa además un recurso típicamente barroco que consiste en “contra-hacer” o rehacer un texto previo, que queda irreconocible, pero que se transforma de modo más radical que en la paráfrasis.

<sup>93</sup> Stephane Mallarmé: *La siesta de un fauno y otros poemas*, Buenos aires, Siglo veinte, 1997.

En definitiva, podemos señalar que la constante presencia de referencias explícitas e implícitas en la poesía de Gastón Baquero tiene como objetivo una aproximación al discurso precedente, para posteriormente distanciarse de él y otorgar un sentido actual al texto previo en el nuevo, ya sea por ampliación o por tergiversación.

De ahí que podamos concluir la función renovadora de la tradición literaria que cobra la intertextualidad en la poesía del autor, en la que la idiosincrasia cubana dominada por el divertimento y la búsqueda de lo universal se aúna con el propio temperamento fantaseador de nuestro autor, lo que da como resultado una poesía donde la memoria universal se confunde con los recuerdos personales de un yo lírico que construye sus pensamientos llevado por la magia y la alucinación de lo real imperceptible.

#### **I.4. Tipos de menciones intertextuales**

“Aquel señor sabía imitar muy bien los gestos, las palabras, las ideas de sus semejantes”  
(Gastón Baquero: “Coloquial para una elegía”, *P. C.*, p. 179)

Aunque no es nuestro propósito llevar a cabo una sistematización pormenorizada de los diferentes tipos de referencias intertextuales originadas en la poesía de Gastón Baquero, sí procuraremos elaborar una breve esquematización de los mismos. En este sentido, siguiendo en esta ocasión a Antoine Compagnon<sup>94</sup>, distinguimos cuatro modelos de cita: la de aquellos textos en los que sólo aparece el nombre del autor rememorado, los que sólo reproducen el texto previo, los que aluden a ambos, y por último, aquellos en los que no aparece el autor ni el texto.

Cabe señalar, con respecto a las diferentes posibilidades que emplea nuestro poeta para marcar la intertextualidad como en numerosas ocasiones señala la vinculación

---

<sup>94</sup> Antoine Compagnon: *La seconde main ou le travail de citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

de su poema con un texto anterior, a través de un epígrafe en la parte superior (ya sea refiriendo bien el nombre de un autor o un verso de un poema), o a través de la mención del autor dentro del poema o en el título del mismo. Aquellos párrafos que presentan el nombre del autor, se revelan generalmente a modo de dedicatoria, por ejemplo “*Versos para un grabado de Durer*” (“El Caballero, el Diablo y la Muerte”), “*Pie para una foto de Rilke niño*” (“Silente compañero”), “*Homenaje a Eugenio Florit*” (“El poema”), “*Para Alberto Baeza Flores*” (“Casandra”), “*A José Olivio Jiménez*” (“El río”), “*(Teixeira de Pascoaes)*” (“Soneto”), “*A Federico García Lorca*” (“Carta en el agua perdida”). Un nombre propio también puede ser usado como referencia a algún personaje, por ejemplo en el caso de algún músico seleccionado por el autor como acompañamiento a algún poema: “*(Beethoveen, opus 24)*” perteneciente al poema “Primavera”; en el grupo de textos recogidos bajo el título genérico de “Poemas africanos” se encuentran los nombres de algunos personajes, cuyos poemas versiona Baquero, acompañados del país al que pertenecen “*Gabriel Okara, Nigeria*” (“Piano y tambor”), “*Noemia de Sousa, Mozambique*” (“Llamada”), “*Leopoldo Sedar Senghor, Senegal*” (“Congo”), “*Gabriel Okara, Nigeria*” (“Adhiambo”).

Encontramos algunos ejemplos en los que simplemente se utilizan uno o varios versos en su idioma original para contextualizar un poema de Gastón Baquero: “La llave del corazón está en los ojos” (“Para Berenice, canciones apacibles”), “Si me dijese usted la hora exacta / exactamente la hora en que he de comenzar a beberme la sombra / de mis huesos” (“Poema”), y descubrimos otros textos que revelan los versos retomados y el nombre del autor “*Ma se a conocer la prima radice del / nostro amor tu hai cotanto affetto... Dante, Inferno. C.V.*” (“Palabras de Paolo al hechicero”), “*Music I heard with you was more than music, and bread I broke with you was more than bread Conrad Aiken*” (“Nocturno luminoso”), “*Il vous faudrait mourir pour joindre les deux boust. J.*

C., en *la muerte de Eluard*” (“Homenaje a Jean Cocteau), “A l’heure où ce bois d’or et de cendres se teinte. / Une fête s’exalte en la feuillée éteinte... S. Mallarmé” (“La fiesta del fauno”), así como algunos párrafos que señalan que se trata de una versión de algún poema anterior, lo que está relacionado de una forma muy directa con la intertextualidad: “*Versión de un poema de Wilfrid Owen*” (“Canción de canciones”), “Versión de un poema de D. H. Lawrence”, (“La lluvia está en mí”), “Versión de un poema de Ronsard”, (“Soneto a Casandra”), “Versión de un poema de Pierre Ronsard”, (“Versos a María”).

En algunas ocasiones el propio título del poema da la clave del autor con el que el poema establece alguna relación, como por ejemplo “Homenaje a Jean Cocteau”, “Relaciones y epitafio de Dylan Thomas”, “Epicedio para Lezama”, “Marcel Proust se pasea en barca por la bahía de Corinto”, “Con César Vallejo en París –mientras llueve”, “F.G.L” o “Rainer María Rilke”. Otras veces el poeta se sirve de la mención del autor o de uno o varios versos dentro del poema. La aparición de un nombre llama la atención sobre alguna semejanza entre el texto en cuestión y alguna obra precedente del autor citado. Son ejemplo de lo señalado los siguientes: “y este niño retráctil me acompaña, y se llama Rainiero en ocasiones” (“Silente compañero”), “y ahogado por la amarguísima leche de la vida / aquí yace Dylan Thomas” (“Relaciones y epitafio de Dylan Thomas”), “Dos poemas que fueron llorados, en Amherst, un día, / por la melancólica señorita Emily, / Emily, Tamerlán, Dickinson” (“El gato personal del conde Cagliostro”).

Es conveniente señalar además cómo nuestro poeta acude casi siempre al uso de la letra cursiva, negrita, comillas o mayúsculas, como marcas que señalan la presencia del intertexto, y que facilitan la tarea al lector, pero en otras ocasiones se sirve de un procedimiento velado que busca la complicidad del receptor y deja el descubrimiento en sus manos. Se sirve generalmente de la letra cursiva para denunciar la

existencia de un texto ajeno en su obra. El ejemplo más claro es la presencia de los versos de Shakespeare en su lengua original, separados además del resto de su poema “Palabras escritas en la arena por un inocente”, mediante un espacio tipográfico; otro ejemplo llamativo es la introducción mediante cursiva de un verso de Jean Cocteau en el poema titulado precisamente “Homenaje a Jean Cocteau”<sup>95</sup> en el que el pensamiento del poeta francés adquiere una nueva dimensión en el poema baqueriano, a la vez que obtiene pleno sentido a la luz del texto previo. En algunas ocasiones, Baquero utiliza comillas o cursiva para mostrarnos el discurso ficticio de otro personaje, por lo que podemos hablar de un “pastiche imaginario” en palabras de Gerard Genette<sup>96</sup>. Encontramos ejemplos de este uso de falsa intertextualidad en la poesía de Gastón Baquero que tiene por objetivo crear un personaje dentro de algunos poemas:

Esa noche, poco antes de irse a dormir,  
Marcel Proust gritaba exaltado desde su habitación:  
“Madre, traiga más papel, traiga todo el papel que pueda.  
Voy a comenzar un nuevo capítulo de mi obra.  
Voy a titularlo: «A la sombra de las muchachas en flor» (“Marcel Proust  
pasea en barca por la bahía de Corinto”, *P. C.*, 162).

Se trata de una pseudointertextualidad, un texto que se refiere a otro texto que en realidad no existe, como sucede en las ficciones de Borges y que también se manifiesta en su poema: “El sol, los niños y además la muerte” en el que las palabras de los niños al astro aparecen en cursiva aunque en realidad no reproducen ningún discurso preexistente.

---

<sup>95</sup> “Y sobre todo hay que morir, amigo, / para quedarnos finalmente convencidos / de que *la luna es el sol de las estatuas*” (“Homenaje a Jean Cocteau”, *P. C.*, p. 131).

<sup>96</sup> Acerca de este tipo de relación intertextual señala Genette que “el pastiche imaginario, al carecer de modelo real, no es un verdadero pastiche: el autor forja con todas las piezas un idiolecto hasta entonces desconocido, que no procede de ningún texto preexistente y que, por lo tanto, no mediatiza ninguna relación transtextual” (Gérard Genette: *Palimpsestos*, *op. cit.*, p. 159).

A otras menciones intertextuales nos iremos refiriendo a lo largo de nuestro trabajo, procurando una sistematización de las mismas, también en conformidad con los tipos de referencias hipertextuales que describiremos a continuación.

### I.5. Tipos de referencias hipertextuales

“El sentimiento por imitación no es un sentimiento, es una mueca. No digamos lo que es la imaginación imitada”.

(Gastón Baquero: Bécquer. “Su influencia americana”<sup>97</sup>)

Gérard Genette diferencia tres tipos de hipertextos en función de la actitud que éste mantenga con respecto al hipotexto del que participa: el *lúdico*, el *satírico* y el *serio*; además de estos tres tipos de régimen, el autor también tiene en cuenta dos tipos fundamentales de relación entre hipertexto e hipotexto, según se produzca entre ellos una *transformación* o una *imitación*. Llevamos a cabo una sistematización de los tipos de intertextos y las relaciones entre ellos con el afán de aplicarlos a nuestro estudio. En lo relativo a la primera tipificación, Gérard Genette distingue entre transformación lúdica (o parodia) que consiste en la conservación del estilo con la modificación del tema, transformación satírica (o travestimiento burlesco) que radica en el mantenimiento del tema con la inversión del estilo, y transformación seria (o transposición) que se asienta en la innovación de algunos elementos del hipotexto para llegar a nuevas conclusiones.

Sostiene el crítico francés que es muy característico de la parodia transformar el título de un texto mediante el calambur<sup>98</sup>, y esto es lo que hace Gastón Baquero en su poema “La fiesta del fauno” que descansa sobre la similitud fonética con la traducción al

---

<sup>97</sup> Gastón Baquero: “Bécquer. Su influencia americana”, en Alberto Díaz-Díaz: *De Góngora a Juan Ramón Jiménez. Gastón Baquero y los poetas andaluces*, Editorial Académica Española, 2013, p. 20.

<sup>98</sup> Según Genette “las dos tablas de salvación son aquí el calambur y la alusión paródica –a menudo indisociables, porque la primera es un caso particular de la segunda–”. Como ejemplo de calambur explica el autor como “*les Dieux du stade* pueden convertirse en *les jeux du stade* o en *les Adieux du stade*; *La Ruée vers l’or* convertida en *La Ruée vers l’art*” (Gérard Genette: *Palimpsestos*, op. cit., p. 51).

español del poema de Mallarmé “Le apré-midi de un faune” (“La siesta de un fauno”) de manera que el contenido del poema consiste también en cubanizar los versos de Mallarmé: “Silbaba por el bosque / Su blanda cancioncilla / El hermoso mulato” (“La siesta de un fauno”, *P. C.*, 168).

En general sus poemas “Variaciones sobre temas de Mallarmé”<sup>99</sup>, son también ejemplos de transformación seria, pues en ellos se produce concretamente una trasposición temática o semántica, que para Gerard Genette se origina cuando se llevan a cabo “una serie de variaciones estilísticas o de otro tipo sobre un mismo tema”<sup>100</sup>. Es interesante la alianza de la aludida teoría con el poema “La fiesta del fauno” en el que se produce una imitación significativa del estilo de Mallarmé, lo que demuestra que Gastón Baquero es un autor plenamente consciente de la manipulación de estilo que está llevando a cabo. También encontramos otros ejemplos en su poema “Manos”, que constituye una recreación del tópico del *carpe diem*, con vestigios del *ubi sunt*, tan afín a Jorge Manrique, y con especial atención a la tragedia de la venganza senequista que también atrajo la atención de Shakespeare. Asimismo, hallamos ejemplos de transformación satírica en algunos poemas de Gastón Baquero como los referidos a Cleopatra<sup>101</sup>.

Entre los tipos de imitación, Gérard Genette se refiere a la imitación lúdica (o pastiche), de la que el propio Gastón Baquero afirma servirse en sus versos<sup>102</sup>, que consiste en la imitación estilística del autor homenajeado, y que en el caso de nuestro

---

<sup>99</sup> De acuerdo con Fernando de Toro es la articulación entre el hipotexto y el hipertexto “la que permite el contrapunto paródico, puesto que instala la indecibilidad del doble código: no es ni enteramente presente ni enteramente pasado, no es ni el uno ni el otro, sino ambos a la vez.”, algo que se puede aplicar a algunos textos de Gastón Baquero como los indicados de “Variaciones sobre temas de Mallarmé”.

<sup>100</sup> Gerard Genette: *Palimpsestos*, *op. cit.*, p. 150.

<sup>101</sup> “Nosotros en la intimidad la decíamos Ojito de Perdiz y Carita de Tucán, / pero en público la mencionábamos reverentemente como Hija del Sol y Señora del Nilo” (“Memorial de un testigo”, *P. C.*, 107).

<sup>102</sup> El poeta cubano es consciente de la tarea de inversión de sentido que está llevando a cabo en sus versos: “Me dan cierta envidia los poetas a lo René Char, pero no puedo ni quiero, dedicarme al final a pastichar mis admiraciones” (“Discurso del Baphomet que el lector puede saltarse”, *P. C.*, p. 383).

poeta se sintetiza en sus “Canciones de amor de Sancho a Teresa” o en su “Oda a Walt Whitman” en la que imita el estilo grandilocuente del poeta, y supone la reproducción de un estilo sin intención caricaturizadora, como una especie de homenaje, así como en su poema “Memorial de un testigo” en el que imita el estilo solemne del poeta norteamericano, a base de versos largos y sin rima:

Y era yo quien, jadeante, venía (un tierno gamo de ébano corre por las  
orillas de Manajata)  
de haber dejado en la puerta de un hombre castamente erótico como el  
agua,  
llamado Walterio, Walterio Whitman, si no olvido,  
una cesta de naranjas y unos repollos morados para su caldo,  
envío secretísimo de una tía suya, cuyo rígido esposo no admitía tratos  
 (“Memorial de un testigo”, *P. C.*, 107).

El poeta, como el escritor Marcel Proust<sup>103</sup>, considera que la singularidad de un artista reside en las relaciones novedosas que funda entre las cosas. En su poema “Marcel Proust pasea en barca por la bahía de Corinto”, el cubano erige ese tipo de singular relación entre el novelista francés y el filósofo y poeta clásico Anaximandro.

A la sombra de la juventud florecida  
sentábase todos los días el viejo Anaximandro.  
[...]  
Esa noche, poco antes de irse a dormir,  
Marcel Proust gritaba exaltado desde su habitación:  
“Madre, tráigame más papel, traiga todo el papel que pueda.  
Voy a comenzar un nuevo capítulo de la obra.  
Voy a titularlo: “A la sombra de las muchachas en flor” (“Marcel Proust  
pasea en barca por la bahía de Corinto”, *P. C.*, 159-162).

Por su parte, la imitación satírica, de la que no tenemos ejemplos en Gastón Baquero, reside en la caricaturización del estilo, esto es, la utilización de un lenguaje que se aparta de la sencillez expresiva, y la imitación seria que Genette define como “el

---

<sup>103</sup> Gérard Genette nos presenta al novelista francés como un autor en el que tiene una singular importancia el pastiche, puesto que su célebre obra *En busca del tiempo perdido*, imita el estilo de autores como Flaubert, Dostoievski o Stendhal.



estado de un texto que se parece lo más posible a los del corpus imitado, sin nada que atraiga, de una forma o de otra, la atención sobre la operación mimética en sí misma o sobre el texto mimético, cuyo parecido debe ser tan transparente como sea posible, sin señalarse a sí mismo como parecido a, es decir, como imitación”<sup>104</sup>. A todos estos tipos de relación textual se suma la posibilidad, aludida al comienzo de este capítulo, de una hipertextualidad plural, de gran factura en Baquero, que crea un haz de correspondencias o constelaciones hipertextuales que dotan al texto de una mayor profundidad significativa.

En definitiva, esta esquematización teórica a la que nos hemos referido nos servirá como base para analizar la relación de Gastón Baquero con cada uno de los autores a los que aludiremos en capítulos sucesivos. Pero además, a la hora de afrontar la intertextualidad y la hipertextualidad en Gastón Baquero debemos tener en cuenta su efectividad en el grupo y en concreto en Lezama Lima, en quien es evidente una actitud paródica y tergiversadora de la cultura occidental que su prologuista define como “un pensamiento en el que se dialoga irónicamente con las «fuentes de la sabiduría» de la civilización greco-judeo-cristiana, con una voluntad entre deconstructiva y paródica”<sup>105</sup>. Es decir, tendremos en cuenta la actitud intertextual de los miembros del grupo a la hora de estudiar la adoptada por Baquero.

Según José Enrique Martínez Fernández, la validez de la intertextualidad que no se hace explícita se asume teniendo en cuenta la consideración de “la tradición literaria como un libro del que todos somos autores”<sup>106</sup>. En este sentido, también la poesía de Gastón Baquero se halla inserta en un marco posmoderno que considera la historia de la literatura como un gran libro del que todos somos constructores. Recordemos su

---

<sup>104</sup> G. Genette: *Palimpsestos*, op. cit., p. 106.

<sup>105</sup> Roberto Méndez Martínez: “Orfeo y el ramo de fuego”, en *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana* (2008) La Habana, del 21 al 27 de junio, VI, 372, en su edición digital, que es posible consultar en: [http://www.lajiribilla.cu/2008/n372\\_06/372\\_03.html](http://www.lajiribilla.cu/2008/n372_06/372_03.html) [26/05/2014].

<sup>106</sup> José Enrique Martínez Fernández: *La intertextualidad literaria*, op. cit., p. 140.

reivindicación en los siguientes versos: “Siento que todo está escrito desde milenios y para milenios, / y yo dentro de ello: / escrita la desesperación de los desesperados y la conformidad de los conformes” (“Silente compañero”, *P. C.*, 127).

El propio Baquero, –refiriéndose a la extendida moda de imitar a Bécquer en Hispanoamérica– califica negativamente la influencia literaria como tal. Para él, la imitación sin más es una degradación de la escritura: “El sentimiento por imitación no es un sentimiento, es una mueca. No digamos lo que es la imaginación imitada”<sup>107</sup>. Continuando con este asunto, que está directamente relacionado con la apropiación que se lleva a cabo con la intertextualidad, para referirse al revisión que José Martí hace de Bécquer, Gastón Baquero cita una reflexión de Paul Valéry muy interesante: “El león está hecho de Cordero asimilado”<sup>108</sup>. La imitación no, pero la asimilación se constituye en sistema legítimo para la incorporación de lo extraño a lo propio. En capítulos sucesivos tendremos en cuenta dicha asimilación como el curso de agua de que se nutre el bosque que es la poesía de Baquero.

---

<sup>107</sup> Gastón Baquero: “Bécquer. Su influencia americana”, en Alberto Díaz-Díaz: *De Góngora a Juan Ramón Jiménez. Gastón Baquero y los poetas andaluces*, op. cit, p. 20).

<sup>108</sup> *Ibíd.*, p. 21.

## CAPÍTULO II. La raíz: La influencia hispánica.

“Se tropieza con el hueso, con la fuente de España”  
(Gastón Baquero: “Gabriela Mistral”<sup>109</sup>)

Del interés general hacia la cultura hispánica en las letras cubanas deja constancia Ángel Esteban quien, en su ensayo *La literatura cubana entre el viejo y el mar*<sup>110</sup>, presentó como idiosincrásico de la isla (el mar) su contacto cultural con la metrópoli (el viejo). Da cuenta este autor de una tendencia generalizada en el ámbito cubano, la sensación de pertenecer a dos mundos muy diferenciados: por una lado la tradición, asociada a lo hispánico peninsular, y por otra la modernidad ligada a lo cubano e insular, conceptualización que Baquero hace suya al volverse a lo español como el bulbo generatriz de su propia voluntad literaria.

Con la misma convicción, diversos estudiosos coinciden en señalar la plenitud de la literatura española en la poesía de nuestro autor. Entre ellos, Rafael Rojas puntualiza al respecto que la permanencia del poeta en nuestro país le proporcionó ocasión suficiente para percibir “su imagen de Hispanoamérica como una invención cultural de la España barroca de los siglos XVI y XVII”, y recuerda así aquella frase del autor: “«En cuanto en América se escarba un poco de tierra –escribió una vez–, se tropieza con el hueso, con la fuente de España»”<sup>111</sup>. De hecho, su referida apreciación de la literatura hispanoamericana como una prolongación del Siglo de Oro español se evidencia una vez más en su consideración de la cultura cubana “como transfundida por la España de los

---

<sup>109</sup> Gastón Baquero: “Gabriela Mistral”, *Escritores hispanoamericanos de hoy*, en *Ensayo, op. cit.*, p. 160.

<sup>110</sup> El mencionado estudio apuntó la preeminencia de lo hispánico en la poesía cubana en general, advirtiendo que “el «viejo» sigue vivo en esa piel verde de lagarto que se encuentra rodeada de agua por todas partes. ¿Por todas? Quizá no, quizá tal vez por el lado del corazón está impregnada de tierra peninsular” (Ángel Esteban: *Literatura cubana entre el viejo y el mar*, Sevilla, Renacimiento, 2006, p. 14).

<sup>111</sup> Rafael Rojas: “Un poema y un soneto”, en *Vuelta* (1997) junio, XXI, 247, p. 15.

siglos XVI y XVII”<sup>112</sup>. Esta particular hipótesis sobre el asunto, se verá plasmada también en su escritura poética; en ella, las más significativas producciones de la edad dorada de nuestras letras serán además un referente, un humus generativo.

En cualquier caso, parece evidente que la deferencia de Gastón Baquero hacia la cultura hispánica va más allá de la literatura áurea pues, en consonancia con una filiación origenista, sus escritos traslucen indudables muestras de una inclinación hacia autores tan admirados por el grupo y tan representativos de nuestras letras como Miguel de Unamuno<sup>113</sup>, Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez<sup>114</sup>. La vigencia de este último no sólo se reduce a su estancia en La Habana<sup>115</sup> entre 1936 y 1939, sino al magisterio desplegado sobre los autores del grupo poético del 27, que tuvieron asimismo una influencia general en *Orígenes*, y con los cuales el poeta cubano mantiene una cierta afinidad<sup>116</sup>. Esta aproximación es evidente sobre todo en el caso de poetas como Luis Cernuda, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas o Manuel Altolaguirre. Autores que, por lo demás, no sólo publicaron asiduamente en la revista oficial del

---

<sup>112</sup> Felipe Lázaro et alii: *Entrevistas a Gastón Baquero*, prólogo de Pedro Shimose y epílogo de Pio E. Serrano, *op. cit.*, p. 21.

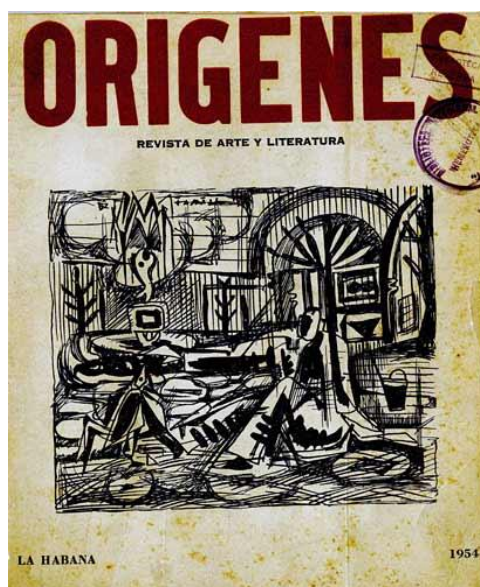
<sup>113</sup> La impronta de Unamuno en *Orígenes* se asocia fundamentalmente a su contradictorio y dolorido sentimiento religioso. Con respecto a la fervorosa acogida de este autor por parte de nuestro poeta cabe señalar que el rector de la Universidad salmantina ha sido homenajeado por Gastón Baquero en algunos de sus artículos, como el titulado “La América de Unamuno” o “Unamuno en América”, incluidos en su libro *Indios, blancos y negros en el caldero de América*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, pp. 201-216 y 217-223, respectivamente.

<sup>114</sup> Aunque la significación de Juan Ramón para el grupo no se limita a las actividades que promovió y a los textos que publicó durante su estancia en Cuba, cabe mencionar la aparición de colaboraciones del poeta de Moguer en suficientes números de las revistas *Orígenes*, *Espuela de Plata* y *Verbum*. Por su parte, Baquero cuenta con estudios dedicados exclusivamente a la figura del poeta andaluz, entre los que se encuentran *Eternidad de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Huerga y Fierro, 2003 y “La poesía viviente en Juan Ramón Jiménez”, en *Geografía literaria, (1945-1996). Crónicas y ensayos*, edición de Alberto Díaz-Díaz, Madrid, Signos, 2007, p. 152.

<sup>115</sup> Como veremos, el magisterio juanramoniano en la Habana consistió en impulsar la reunión de aquellos escritores consagrados con los autores más jóvenes a los que prestó especial atención, de manera que incluso algunos miembros del grupo *Orígenes* como Ángel Gaztelu o José Lezama Lima tuvieron un lugar en su antología de poetas cubanos (*La poesía cubana en 1936*, prólogo y apéndice de Juan Ramón Jiménez, comentario final de José María Chacón y Calvo, edición de Javier Fornieles Ten, Sevilla, Renacimiento, 2008).

<sup>116</sup> Remedios Mataix se refiere a una doble influencia de los escritores de estas generaciones: la juanramoniana “que se resume en ese magisterio indirecto, y la del grupo poético del 27 “a través de las publicaciones que fueron portavoces del grupo” (Remedios Mataix: *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2000, p. 52).

grupo<sup>117</sup>, sino que dejaron su huella en los escritos de buena parte de sus integrantes y en la literatura cubana posterior<sup>118</sup>. Al respecto, resulta una exigencia recordar los pasajes que, a modo de homenaje, Gastón Baquero les dedica en sus ensayos; entre ellos los consagrados al poeta andaluz “La poesía de Luis Cernuda” y “Nota sobre Luis Cernuda” o el dedicado a otro destacado miembro del grupo del 27: “El cálido corazón de Gerardo Diego”. A todos ellos nos remitiremos con más detenimiento en el apartado correspondiente de este capítulo.



**Ejemplar del número 35 de la revista *Orígenes*, correspondiente al año 1954<sup>119</sup>**

Queda claro, pues, que nuestro poeta –como sucede con los origenistas en general, en cuyas revistas publican diferentes poetas españoles<sup>120</sup> reconoce la impronta

---

<sup>117</sup> Testimonio del alcance de esta generación poética en los círculos literarios del momento cubano es su presencia en el mecanismo de difusión oficial del grupo, la revista *Orígenes*, y que concretaremos en páginas sucesivas.

<sup>118</sup> Con respecto a los vestigios de la generación del 27 en los integrantes del grupo cubano cabe mencionar la consideración de Felix Cruz-Álvarez para quien “la sujeción a una voluntad formal en cuanto a la gramática, que en ellos [se refiere a los poetas de *Orígenes*] puede ir desde el rejuogo retórico hasta la más prístina claridad sintáctica, revela sus vinculaciones con la generación española del 27” (Félix Cruz-Álvarez: *Los poetas del grupo Orígenes*, Florida, Universidad de Miami, 1978, p. 5).

<sup>119</sup> Imagen procedente de <http://www.isliada.org/static/images/2011/07/ensayocintio-1.jpg> [23/06/2014].

<sup>120</sup> Jesús Barquet resume el tan conocido influjo de la literatura española en la escritura cubana del momento, señalando la función aglutinadora de la revista *Verbum*: “la preocupación por España se manifestó inicialmente en *Verbum* a través de un marcado interés por la cultura española, tanto la representada por los contemporáneos republicanos que empezaban a sufrir los efectos de la guerra

de nuestro país en el desarrollo cultural de Hispanoamérica y no sólo valora positivamente dicho legado literario, sino que lo renueva en su escritura poética y lo reacomoda a su universo cubano, en una suerte de transculturación ineludible. De ahí que, como desvela el propio Gastón en *Tendencias de nuestra literatura*, existe para él una vinculación psíquica entre Cuba y España que se encuentra por encima de los avatares políticos. Resulta indudable para él que “el espíritu no sabe de instituciones, y que su ambiente propio es la continuidad, la atención y cuidado de las raíces, el enriquecimiento de sus direcciones y caracteres”<sup>121</sup>. No debemos olvidar además que para la literatura cubana el acercamiento a la metrópoli supone, a su vez, una forma de desligamiento de la cultura estadounidense<sup>122</sup>, que, en contrapartida, tampoco es ajena a la poética del grupo Orígenes en general y a la de Gastón Baquero en particular.

---

fratricida (Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Pablo Picasso), como la representada por las figuras clásicas del Renacimiento y el Siglo de Oro (Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz) (Jesús Barquet: “El grupo Orígenes y España”, en *Cuadernos hispanoamericanos* (1993) Madrid, 513, pp. 32-48). Pero, además de la revista *Verbum*, la poesía española está presente en las diferentes publicaciones del grupo, y algunas de ellas cuentan ya con una edición facsimilar en la editorial Renacimiento: *Verbum*, Sevilla, Renacimiento, 2001; *Espuela de plata. Cuaderno bimestral de arte y poesía*, Sevilla, Renacimiento, 2002; *Nadie Parecía. Cuaderno de lo bello con Dios* [La Habana 1942-1944], Sevilla, Renacimiento 2006; y *Clavileño. Cuaderno mensual de poesía*. Números 1-7. La Habana, 1942-1943, edición de Amauri F. Gutierrez Coto, Sevilla, Renacimiento, 2009. También la revista *Orígenes* cuenta con una edición facsimilar: *Orígenes. Revista de arte y literatura, La Habana, 1944-1956*. Dirigida por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo [Edición facsimilar, en 7 volúmenes], Madrid, Ediciones Turner, 1989; y *Orígenes. Revista de literatura* [edición facsimilar]. Números 35 y 36. Director, José Rodríguez Feo, edición y prólogo de Gema Areta, editorial Renacimiento, Sevilla, 2008.

<sup>121</sup> Gastón Baquero: “Tendencias de nuestra literatura”, en *Anuario Cultural de Cuba*, La Habana, Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio del Estado, Imprenta Ucar García, 1944., p. 262.

<sup>122</sup> En este alejamiento del contexto norteamericano se encuentra Baquero con otro poeta hispano, Rubén Darío, con quien, como veremos en su momento, nuestro poeta mantuvo una relación simultánea de vinculación y alejamiento.

## II.1. La literatura española medieval

“La muerte es el soldado / perpetuo del señor”  
(Gastón Baquero: “El Caballero, el Diablo y la Muerte”, *P. C.*, 82)

Ensombrecida por la enorme repercusión que tuvo en el poeta cubano la literatura española de los siglos XVI y XVII, es posible que la trascendencia de una cosmovisión propiamente medieval en su obra haya quedado oscurecida para la crítica en general. Sin embargo, como intentaremos demostrar, resulta evidente la impronta de la literatura del medioevo en la poesía de Gastón Baquero, considerando incuestionable un rescate por su parte de algunos esquemas conceptuales específicos de esta etapa, así como la revitalización de algunas creaciones literarias propias de este periodo en su obra poética.

Sirva de muestra que su enjuiciamiento de la poesía como la proyección de un periodo de exploración emprendido en la infancia, está expresado con un regusto propiamente medieval, al proponer un enfoque del poeta a la zaga “de un Santo Grial, en busca de pertrecharnos con aquellas armas, armaduras, luces y senderos que ayudarán a nuestra débil mirada y a nuestro siempre deficitario conocimiento, a ver el mundo que nos rodea” (“Volver a la Universidad”, *P. C.*, 386). Esta concepción del poeta y la poesía como indagación en un pasado, tan propia del grupo Orígenes, estará presente en todo el imaginario poético del autor, marcado por un registro medievalizante, rico en tópicos y recursos literarios característicos de aquella etapa, como la alegoría o el uso de símbolos, que en buena medida se constituyen –siguiendo a Genette– en imitaciones lúdicas o pastiches de aquellos textos; se trata de conceptos que iremos desgranando en sintonía con los diferentes temas típicamente medievales a lo largo del presente capítulo, estructurados en torno a cuatro ejes fundamentales: la religiosidad (entendida en una doble vertiente: cristianismo y paganismo), la muerte, y la caricatura ejemplarizante.

En cuanto los dos primeros temas, huelga decir que la Edad Media<sup>123</sup> se caracteriza, a grandes rasgos, por una visión del mundo señorial-teocéntrica, que conlleva una vivencia muy intensa de la religiosidad, y concede al elemento divino un valor axial; sin embargo, a medida que avanza dicho periodo y nos vamos acercando al Renacimiento, esta vehemencia religiosa llevada al extremo comienza a desmoronarse, y ya en la última etapa del periodo los valores piadosos desmerecen en favor de una invitación al goce de los placeres terrenales<sup>124</sup>. Es esta combinación de religiosidad y divertimento el primer punto de contacto de Gastón Baquero con la cultura artística y literaria del mundo medieval, que también se puede percibir en la obra de Lezama Lima y la de otros origenistas, y a cuya interrelación nos referiremos en el apartado correspondiente<sup>125</sup>. Nos ocuparemos entonces de la religiosidad y el paganismo como las dos caras de una misma moneda, entendiendo el segundo como consecuencia inevitable de la descomunal inclinación religiosa de esta etapa; por su parte, la presencia de la muerte es sólo el resultado esperable de esta particular concepción vital y literaria.

El tercer punto de contacto de la poética baqueriana con la literatura del medievo es la caricatura como versión alterada, y como diversión de la realidad circundante, que se haya vinculada con lo que Bajtin ha llamado “carnavalización”. Con dicho término el autor hace referencia a una traslación del mundo carnavalesco al lenguaje de la

---

<sup>123</sup> Como manifestaciones literarias de la etapa que nos ocupa, consideramos todas aquellas que se inscriben dentro de la clasificación más generalizada de Edad Media. Carlos Bousoño señala dos etapas en la misma: un periodo pre-feudal y feudal que se extiende hasta mediados del siglo XI y un periodo comercial e industrial que comprende desde mediados del siglo XI hasta bien entrado el siglo XV (Carlos Bousoño: *Épocas literarias y evolución*, Madrid, Gredos, 1981, p. 121). Son sobre todo los escritos del segundo período los que permiten seguir un rastro hacia la poesía de nuestro autor.

<sup>124</sup> En el contexto de una cultura moral que se desmorona, *El libro de buen amor* constituye un ejemplo de conjunción entre una pretendida enseñanza de tipo religioso y una exhortación al disfrute de la existencia. Al respecto, el célebre hispanista Américo Castro señala la obra como el “fruto ambiguo de la alegría vital y los frenos moralizantes” (Américo Castro: “*El libro de buen amor* del Arcipreste de Hita”, en *España en su Historia*, Grijalbo, Barcelona. 1984, p. 366).

<sup>125</sup> Algunos críticos también han percibido en la poesía de Lezama una conexión con la comicidad medieval. Así, según José Agustín Goytisolo “muchos de los poemas de José Lezama Lima tienen un tema común o parecido al presentarse como retablos, como escenas farandulescas o circenses, como visiones de un gran teatro del mundo, descarnadas y jocosas, llenas de personajes y objetos disparatados y movedizos, como sacados de una fiesta medieval o de santería” (José Lezama Lima: *Fragmentos a su imán*, prólogos de Cintio Vitier y José Agustín Goytisolo, Barcelona, editorial Lumen, 1978, p. 14).



literatura, y a la influencia determinante que esta manifestación popular tiene en la escritura<sup>126</sup>. Llama la atención la filiación que algunos autores han visto entre este carnaval y el espacio literario latinoamericano, que se convertirá en espacio privilegiado para su presencia a causa de determinados factores, entre los que cabe señalar su carácter esencialmente aglutinante, sumado a la insatisfacción social y política que lo caracteriza<sup>127</sup>. A este respecto, resulta revelador el poema “Fiesta popular de ultratumba” de Julio Herrera y Reissig<sup>128</sup> como exponente de esta trasgresión carnavalesca, y en el que podríamos identificar numerosos puntos de contacto con suficientes poemas de Gastón Baquero<sup>129</sup>.

---

<sup>126</sup> Por su parte, el teórico ruso se refiere a la literatura influida por el carnaval como la que ha “experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma de folklore carnavalesco (antiguo o medieval)” (Mijail Bajtin: *Problemas de la poética de Dostoievski*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 152).

<sup>127</sup> Con respecto a este asunto considero imprescindibles las palabras que a continuación reproduzco, como constitutivas de una forma de escribir típicamente latinoamericana que incorporaría lo carnavalesco como forma de expresión fundamental de un mundo del que también Baquero forma parte: “La cultura latinoamericana ha sido producto de una mezcla de orígenes heterogéneos: la tradición aborigen, la cultura española y el tinte africano. El conflicto de culturas produjo versiones carnavalizadas. En esas versiones, las culturas diferentes y hasta opuestas aparecieron brillantemente integradas. Por otra parte, las insatisfactorias situaciones sociales y políticas: caudillismo, incapacidad de cambiar la realidad, etcétera, contribuyen a un sentimiento y deseo de encontrar una solución para salir del atolladero. Cuando tal solución se ha convertido en una ilusión, se requiere una salida. Así, para América Latina la acogida de la teoría de Bajtin no sería nada extraño” (Weng MiaoWei: “«Fiesta popular de ultratumba». Poema carnavalizado”, en Revista *Casa del tiempo* [sección Cariátide] (2005) mayo, pp. 45-54).

<sup>128</sup> Destaca en el mencionado poema el conglomerado de elementos y personajes dispares que connotan el caos característico del carnaval: “Un buen Término se ríe de un efebo que se baña. / Todos tiemblan de repente. / (Entra el Hércules nervudo) / grita Petronio: Falermo! Grita Luis Once: Champaña! / (Grita un pierrot: Menéalo con cuerno y un escudo!)” (Julio Herrera y Reissig: *Poesía completa y prosa selecta*, prólogo de Idea Vilariño, edición, notas y cronología de Alicia Migdal, Caracas, ed. Ayacucho 1978, p. 140). Para una profundización en la vida y en la obra de este poeta puede resultar de interés la página dedicada a este poeta en la Biblioteca Virtual, del portal del Instituto Cervantes, en el enlace: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/julio\\_herrera\\_y\\_reissig/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/julio_herrera_y_reissig/) [23/06/2014].

<sup>129</sup> Entre los aspectos cercanos cabe señalar los siguientes: la supresión de los límites de lo real y lo imaginario, la conciencia de una ausencia de responsabilidad, abierta al erotismo y la risa, el contacto familiar entre figuras de diversa condición o la presencia de figuras mitológicas, históricas, políticas y religiosas, de diferentes épocas y lugares que conviven en el espacio del poema. Se trata de aspectos coincidentes con aquellos que han sido estudiados por Weng MiaoWei en el mencionado artículo (Weng MiaoWei: “«Fiesta popular de ultratumba». Poema carnavalizado”, *op. cit.*, pp. 45-54).

### II.1.1. Dios y la muerte: las *Danzas* y las *Coplas manriqueñas*

“Recuerde el alma dormida,  
avive el seso e despierte  
contemplando  
cómo se passa la vida,  
cómo se viene la muerte  
tan callando”

(Jorge Manrique: *Coplas a la muerte de su padre*<sup>130</sup>).

Si nos adentramos ahora en el primero de los ejes temáticos referidos, el teocentrismo como rasgo destacable de la cultura medieval, éste constituye un factor preferente en la poesía de Gastón Baquero, en quien es muy significativo el encuentro con la divinidad. Si un tema medieval por excelencia es la relación del hombre con Dios<sup>131</sup>, en el poeta cubano este acercamiento del hombre a lo celestial se convierte en el eje interno de su creación poética, como ponen de manifiesto algunos textos. Entre ellos se encuentra “Palabras escritas en la arena por un inocente”, en el cual el diálogo con la divinidad se consuma a través del sueño, al tiempo que otro poema suyo, “Palabras de Paolo al hechicero” entraña, en cambio, una imposibilidad de acercamiento al ser supremo<sup>132</sup>. Se trata de una percepción trascendente que es común a los demás poetas del grupo, quienes consideran la labor poética como reflejo de la relación del hombre con un ser superior; de ahí la similitud de la poesía con la profecía.

En conformidad con este deseo de aproximación a lo sagrado, la oposición de raigambre medieval entre la vida humana deleitable —en la que moran los pecados

---

<sup>130</sup> Jorge Manrique: *Coplas a la muerte de su padre*, en *Poesía*, edición de Jesús Manuel Alda Tesán, Madrid, Cátedra, 1989, p. 148.

<sup>131</sup> Las fuentes de la literatura medieval procedían de la tradición literaria latina, con la que no debemos olvidar que mantiene especial filiación Gastón Baquero: “Sus fundamentos procedían de esta tradición a que vengo refiriéndome (la *Biblia*, los pensadores antiguos, los manuales de la «técnica» artística y las obras de los Santos Padres griegos y latinos, sobre todo en su función mediadora)” (Francisco López Estrada: *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 1987, pp. 128).

<sup>132</sup> Mientras que el primero establece la posibilidad del encuentro a través de la alucinación: “Dejemos vivo para siempre a ese inocente niño. / Porque garabatea insensatamente palabras en la arena. / Y no sabe si sabe o si no sabe. / Y asiste al espectáculo de la belleza como al vivo cuerpo de Dios”. (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 54), el segundo percibe la posibilidad de un diálogo mudo pero efectivo con la divinidad: “No hay para nosotros una marcha nupcial, / ni muestran una alianza de oro nuestras manos. / Nosotros reunimos nuestras soledades desautorizadamente, / pero sabemos que Dios tiene una respuesta para todo” (“Palabras de Paolo al hechicero”, *P. C.*, 113).

infernales– y la vida sobrenatural, que condiciona toda la existencia, se concreta en una división entre lo visible como realidad y lo invisible como aspiración. Como correlato de la oposición entre la tierra y el cielo, esta diferenciación se percibe ya en algunos de los primeros poemas de Baquero como “Canta la alondra a las puertas del cielo” o “El aire aquí”<sup>133</sup>, en los que se hace patente el deseo de perfeccionamiento espiritual del yo lírico y el acercamiento a la divinidad a través de la escritura. En aras de reforzar el valor del pecado como elemento aglutinante de la experiencia medieval, no debemos olvidar que esta apreciación se sugiere en algunos poemas como el recién citado “Palabras de Paolo al hechicero” en el que el yo lírico se lamenta por una culpa irremediable –de algún modo equiparada al pecado original– que, con todo, sí puede ser absuelta por Dios: “Y comprendo que sólo Él puede perdonarnos, porque sólo Él nos ama / y nos comprende, ya que nos ha creado como abismo y misterio, también para su gloria” (“Palabras de Paolo al hechicero”, *P. C.*, 114).

En un segundo plano con respecto a la religiosidad dogmática, hemos aludido ya a la progresiva conciliación de religiosidad y paganismo en la Edad Media como consecuencia forzosa de la extremada valoración de aquella; se trata, como vamos a ver, de una característica del periodo medieval que se hace manifiesta en algunos poemas del autor. Así, el titulado “Ciervo en la muerte”, despliega un cristianismo propio de los origenistas, por conjugar deliberadamente un catolicismo ortodoxo y un teísmo profano procedente de su lectura de los clásicos grecolatinos. Este particular sentimiento religioso –común a todos los autores de Orígenes, a excepción de Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega– se caracteriza por una asociación de experiencias disímiles. Para

---

<sup>133</sup> Ejemplos de esta elevación y de la unión con la divinidad son los siguientes versos de los referidos poemas: “Canta la Alondra en las puertas del cielo sus arpas infinitas. / Canta espacios de oro rindiéndose ante el alba en suaves pasos. / Canta la Alondra la angélica alegría de los astros, canta el coro de Dios. / Iluminando fuentes y tránsitos de estrellas en la carne del cielo” (“Canta la alondra a las puertas del cielo”, *P. C.*, 373), y “El aire corporal, el conformado / a un cántico que oyera en la región más alta, / y que viene cayendo sigiloso de la noche” (“El aire aquí”, *P. C.*, 366-368).

Jorge Domingo Cuadriello fueron la “sorprendente combinación de lecturas de raíz cristiana y el vigoroso poder de fabulación de algunos de los miembros del Grupo” los aspectos que “hicieron que rebasaran los límites de la ortodoxia católica”<sup>134</sup>. Asimismo, Duanel Díaz se refiere al eclecticismo religioso de Baquero al afirmar que la suya es una “catolicidad, entendida no en un sentido ortodoxo y estrecho sino en uno en el que caben tanto Dante como Martí, tanto Claudel como Darío, tanto Juan Ramón Jiménez como Rimbaud”<sup>135</sup>, y que, de manera similar, es catalogada por Remedios Mataix como una religiosidad “que aceptó todas las formas del saber esotérico”<sup>136</sup>, como una reunión, igualmente medievalizante entre dogma religioso y ocultismo<sup>137</sup>. En cualquier caso se trata de una vivencia religiosa a medio camino entre lo dogmático y la ruptura con el cristianismo, de base profundamente medieval pero que en Baquero tiene sus propios condicionantes, lo que nos permite hablar de una hipertextualidad (o universalidad) –ya que se trata de una presencia absolutamente indirecta– que no funciona por imitación sino por transformación de los textos previos, dotándolos de un nuevo valor.

Por supuesto, esta unión de la ortodoxia cristiana y la superstición es una constante en el poeta, como forma de asunción de una idiosincrasia cultural cubana fuertemente enraizada, no sólo en la literatura grecolatina y medieval –como ya hemos entrevisto– sino en los rituales precolombinos de celebración religiosa, donde la magia y el hechizo asumen un papel fundamental. De ello son muestra algunos textos suyos como “Brandeburgo 1526” en el que se produce una fusión de la cultura occidental con los rituales religiosos indígenas pues, según el poeta, en los bosques de Brandeburgo “todos quedaban castamente desnudos, envueltos por el humo traído de las islas, / y

---

<sup>134</sup> Jorge Domingo Cuadriello: “Un acercamiento a la impronta católica del Grupo *Orígenes*”, en <http://www.espaciolaical.org/contens/08/0863.pdf> [25/09/07].

<sup>135</sup> Duanel Díaz: *Los límites del origenismo*, op. cit., p. 11.

<sup>136</sup> Remedios Mataix: *La escritura de lo posible: el sistema poético de José Lezama Lima*, op. cit., p. 75.

<sup>137</sup> Oronzo Giordano recoge la tradicional consideración de la Edad Media como periodo que combina cristianismo oficial y paganismo, si bien este último se circunscribe al ámbito doméstico, donde la magia ancestral y la superstición sirven incluso de base para la cimentación de los ritos ortodoxos (Oronzo Giordano: *Religiosidad en la alta edad media*, Madrid, Gredos, 1995, p. 41).

danzaban al son de una música extraña: / una música hecha con tamborines de oro, y palmas y sahumeros” (“Brandeburgo 1526, *P. C.*, 167). Sin duda, algo similar sucede en “Rapsodia para el baile flamenco” que presenta la danza, rito autóctono americano, como forma de acercamiento a las divinidades de algún culto politeísta:

La danza puede ser el idioma perdido de unos dioses,  
la señal arrojada a la noche desde un faro hundido en el infierno,  
la invitación a rugir de protesta y de odio contra el acabamiento humano,  
la llamada al disfrute de placeres absolutamente baldíos, pero gratos por  
ello,  
la plegaria burlona ante ídolos que perdieron todo su poder,  
y ahora son piedrecillas azotadas por la danza (“Rapsodia para el baile  
flamenco”, *P. C.*, 110)

En analogía con lo señalado, el espíritu medievalizante de Gastón Baquero se exterioriza también en su reproducción de la situación religiosa medieval –caracterizada por el advenimiento del arrianismo de los visigodos frente a la ortodoxia romana– emparentándola con la conmoción religiosa que heredarán los origenistas y se deja ver en el celebrado poema, “Palabras escritas en la arena por un inocente” que reproduce la situación religiosa de este momento histórico, como forma de presentar la simbiótica religiosidad contemporánea al autor, lo que en este caso nos permite hablar de una intertextualidad que muestra oblicuamente sus préstamos, a través de la alusión, o el uso de un discurso solapado:

El emperador Constantino sorbe ensimismado sus refrescos de fresa.  
Y oye los vagidos victoriosos del niño occidente.  
Desde Alejandría le llegan sueños y entrañas de aves tenebrosas como la herejía.  
Pasan Paulino de Tiro y Patrófilo de Shitópolis.  
Pasan Narciso de Neronias, Teodoto de Laodicea, el Patriarca Atanasio.  
Y el emperador Constantino acaricia los hombros de un faisán.  
Escucha embelesado la ascensión de Occidente.  
Y monta un caballo blanquísimo buscando a Arlés.  
El primero de Agosto del año trescientos catorce de Cristo.  
Sale el emperador Constantino en busca de Arlés.  
Lleva las bendiciones imperiales debajo de la toga.

Y el incienso y el agua en el filo de su espada. (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 52)

Si en el contexto histórico que refiere el poeta cubano, proliferan los sínodos para evitar el avance y propagación del paganismo precedente: “Si descubren un nuevo planeta, habrá conflagraciones, y renunciará a existir el Sínodo de Antioquia” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 52), este desvío de la religiosidad oficial tampoco es ajeno al que se está produciendo en el ámbito cubano entre el dogma de fe cristiano y las creencias ancestrales, en muchas ocasiones reservadas al ámbito popular pero todavía fuertemente enraizadas en el sentir general de Cuba como pueblo. Por ello, junto a aquellos aspectos propios de la rigidez religiosa dominante, la presencia de la magia, los rituales y el irracionalismo, factores primordiales en la Edad Media, se concentran también en la poesía de nuestro autor, como podemos apreciar ya desde el título de su poemario *Magias e invenciones*, poemas distintivos del carácter prodigioso que el autor otorga a la escritura poética. Lo mismo sucede en el conjunto de textos agrupados bajo el membrete “Poemas africanos”, textos contagiados del carácter mágico-religioso del indigenismo africano, dentro de la práctica intertextual consistente en la transformación lúdica o pastiche, que pretende una imitación, a base de paralelismos y otras repeticiones, del estilo enfático de los rituales mágicos, y que son una muestra de la propensión del poeta hacia el continente africano como sedimento y germen de lo cubano :

Fuego que los hombres contemplan en la noche,  
en la profundidad de la noche.  
Fuego que quemas y no calientas,  
que brillas y no quemas.  
Fuego que vuelas sin cuerpo, sin corazón,  
que no conoces hoguera ni hornillo.  
Fuego transparente de las palmas:  
Un hombre sin miedo te invoca (“Canto al fuego”, *P. C.*, 234)

Vinculado al ya perfilado trastoque de los valores religiosos se halla también el giro de lo espiritual y lo elevado al plano de lo material que caracterizaba al realismo grotesco propio de la literatura popular en el medievo<sup>138</sup>. En este sentido, no podemos dejar de relacionar el papel de los bufones que parodiaban ceremonias serias, como los torneos o las ceremonias de armar caballeros, con la funcionalidad tergiversadora que Gastón Baquero concede a los creadores en sus “Palabras escritas en la arena por un inocente”. En este texto se consolida la imagen del poeta como bufón de Dios<sup>139</sup> en tanto que creador; como una especie de hacedor inverso que subvierte el orden imperante y que adopta la parodia como medio de expresión<sup>140</sup>. Baquero es consciente de la contraposición con el orden social establecido que conlleva la figura del bufón, y de alguna forma él también le confiere un nuevo valor, asimilándola a esa risa trasgresora a la que nos hemos referido, y citando a Shakespeare en una intertextualidad diáfana a través de la cita de sus versos con letra cursiva. En palabras del crítico oriental, “la risa del carnaval funciona igual que la de los tontos o bufones en la tradición literaria de Alemania; la diferencia entre ambos fenómenos debe ser que el carnaval funciona en la vida del pueblo, mientras que los bufones resuelven el terror en la corte real”<sup>141</sup>.

Un segundo eje de referencia inexcusable tanto en la poética medieval como en la baqueriana es el de la muerte, que además se halla en continuidad con la articulación

---

<sup>138</sup> A partir de la Edad Media, se comienza a verter el motivo de la risa de la literatura popular a la culta, haciendo su aparición en textos de autores como Boccaccio, Rabelais o Cervantes, hasta el punto de que, según Aída Díaz Bild, “en el Renacimiento la risa se concibe como una forma universal y filosófica que nos ofrece una visión renovada de la realidad, que es tan válida como la que contempla en los géneros serios” (Aída Díaz Bild: *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*, Servicio de publicaciones de la Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2000, p. 27).

<sup>139</sup> Aunque el motivo del bufón en la poesía de Gastón Baquero parece tomado directamente de *El rey Lear* de Shakespeare, no cabe duda del carácter trasgresor con que es utilizado por este célebre dramaturgo que recupera lo grotesco de la Edad Media. Asimismo, las figuras cervantinas de Don Quijote y Sancho, manifestaciones barrocas por excelencia de lo grotesco medieval en nuestro país, son también atesoradas por el poeta cubano en sus “Poemas escritos en España” como una muestra más de este universo al que nos venimos refiriendo.

<sup>140</sup> Alba Díaz se refiere al bufón como un motivo primordialmente subrayado entre otros por Bajtin a causa del carácter subversivo y liberador que tiene como funcionalidad la de “transferir todo ceremonial o ritual solemne al plano material” (Alba Díaz Bild: *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*, *op. cit.*, p. 25).

<sup>141</sup> Weng MiaoWei: “«Fiesta popular de ultratumba». Poema carnavalizado”, *loc. cit.*, p. 51.

cristiana a la que nos hemos referido al hablar del discurso oficial. Este motivo, que adquiere dimensiones dramáticas a lo largo del siglo XV, –posiblemente magnificadas por la propia realidad del momento histórico en el que la peste se cobró numerosas vidas– aparece con todo su esplendor en las *Danzas de la muerte*<sup>142</sup>, ejemplos de esta particular visión, que se caracterizan por mostrar la igualdad de condiciones en que los hombres de diferentes estamentos sociales se enfrentan al final de sus días, y también la común resistencia de todos los personajes interpelados a aceptar su propio acabamiento. Esta invitación a participar en un cortejo fúnebre no es un ejemplo aislado del género de las *Danzas* sino que se manifiesta de manera similar en muchos otros escritos de la literatura medieval castellana. De hecho son numerosos los textos literarios que durante estos siglos revelan, como ha demostrado Víctor Infantes, una generalización del motivo de la muerte como compensadora de las desigualdades humanas<sup>143</sup>.

No en vano la perspectiva del poeta cubano ante la muerte nos permite enlazar su obra con este tipo de composiciones, entre las que se halla la *Danza general de la muerte*, única muestra conservada en nuestro país de este subgénero literario, que como el poeta cubano, señala desde su primera copla la muerte como el destino ineludible de todo ser vivo: “Yo só la muerte çierta a todas las criaturas / que son y serán en el mundo”<sup>144</sup>, que unos versos más adelante, en la estrofa octava, invita a los hombres a participar en su danza mortal increpándoles que “el que no quisiere, a fuerça e amidos /

---

<sup>142</sup> A finales de la Edad Media, surgen en algunos países europeos como Francia, Alemania, Suiza y España una serie de representaciones artísticas y literarias conocidas como *Danzas de la muerte*, que comportan un baile macabro en el que personas de diferente condición, edad, estamento o jerarquía social son obligadas por la muerte en forma de esqueleto a participar de su fúnebre cortejo. La funcionalidad que la crítica les otorga es la de hallar la equidad ante la muerte en una sociedad caracterizada por una enorme desigualdad social y vital. En este sentido, son interpretadas generalmente como una venganza de los humillados que quieren mostrar el error en que incurren aquellos poderosos que abandonan la vida con amargura, frente al acogimiento sereno de la muerte por parte de los hombres más sabios.

<sup>143</sup> Entre los textos literarios mencionados por Víctor Infantes cabe destacar algunos como *Los signos del Juicio Final* de Gonzalo de Berceo, el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita, el *Debate entre el alma y el cuerpo*, el *Libro de Miseria de Omne*, el *Libro de Aleixandre*, el *Rimado de Palacio* y el *Libro de los Estados*, que dejan constancia a su vez de un universo cultural en el que la muerte era la protagonista. (Víctor Infantes: *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (Siglos XIII-XVII)*, Salamanca, ediciones Universidad de Salamanca, 1997, pp. 185-348).

<sup>144</sup> *Danza general de la muerte*, edición de Francisco J. Rodríguez Oquendo, Madrid, INDEC, 1983, p. 14.



facer le he venir muy toste priado”<sup>145</sup> y concluye con la presentación de una serie de personajes que se resisten a la muerte, como el rey, que dictamina: “«yo non querría ir a tan baxa dança» / llegadvos con los vallesteros! / amparadme todos por fuerça de lança”<sup>146</sup>. Esa igualdad de condiciones ante la muerte, y la lucha del ser humano para evitar su llegada también son visibles en la aportación literaria de Gastón Baquero, quien conserva el mencionado tema, en una suerte de transposición seria del mismo:

Luego se cubre el pecho  
con su coraza negra,  
y armada de su lanza,  
su caballo y su escudo,  
se arroja inesperada  
entre la hueste erguida.  
Tala sin ruido  
lo pesado y lo leve (“El caballero, el diablo y la muerte”, *P. C.*,  
83).

Entre los textos del cubano que se refieren a estas ceremonias rituales de la danza cabe mencionar su poema “Preludio para una máscara” en el que el yo lírico se ve obligado a aceptar su llegada ineludible: “No soy en este instante sino un cuerpo invitado / al baile que las formas culminan con la muerte. / Dondequiera que al tiempo disimulo o niego / surge radiante el rostro que decora el rocío. (“Preludio para una máscara”, *P. C.*, 78-79); aunque de forma incidental, otros versos que se refieren al motivo de la danza asociada a la muerte son los de “Saúl sobre su espada”, en el que el fallecimiento de un hijo (“con los ojos hundidos en la verde cabeza de su hijo / evocando los peces y la gloriosa sonrisa”) es el desencadenante de la danza mortal a que se somete el personaje: “Las delicadas torres de sus hombros y el perfil de la danza / Saúl levanta lentamente el ofertorio de sus brazos / y entrega el corazón callado de su estrella / a la furia tranquila de las llamas (“Saúl sobre su espada”, *P. C.*, 66); igualmente, su peculiar

---

<sup>145</sup> *Ibíd.*, p. 18.

<sup>146</sup> *Ibíd.*, p. 26.

visión de la vida como un baile entre un danzante ciego y la muerte: “Todo es humo y ceniza. La vida, un sueño roto / donde un danzante ciego ciñe a la muerte ufana / orquídeas de los Andes y espliego castellano” (“Un árbol me recuerda tantas cosas”, *P. C.*, p. 205), es otra de las concretizaciones baquerianas de un tema de raigambre medieval.

Un ejemplo algo diferente del vínculo de la poesía de Baquero con estas representaciones medievales es su poema “Rapsodia para el baile flamenco” que sintetiza el abandono en la muerte que conlleva el erotismo, presentado a través del motivo de la danza, también coaligada durante esta etapa a los rituales paganos de la fertilidad<sup>147</sup>: “esta danza y este canto, esta belleza golpeadora en el bajo vientre, estas victorias, / elevan al hombre más allá del glorioso desdén por la muerte, lo mantean / como a un polichinela humanizado por el impuro amor a las hetairas, / [...] esta danza y este canto, estas alucinaciones, estos esqueletos de carnosas grupas”. Sin embargo, esta hermandad con el baile se deshace en una especie de antidanza de la muerte que presenta la sensualidad carnal como una forma de posponer indefinidamente su llegada: “Miedo a la muerte, después de la pasión crispada y anhelante, del llanto denunciado / en las tenebrosas guitarras, esta danza y este canto se pierden en el vientre / de la noche, vuelan hacia los recónditos cementerios, y agazapados quedan; este canto / y esta danza, hasta mañana, hasta mañana otra vez, hasta siempre y más siempre, hasta mañana”. (“Rapsodia para el baile flamenco”, *P. C.*, 111). Nos hallamos entonces ante una transformación lúdica o paródica, relación de hipertextualidad en la que el poeta parte de una idea medieval para subvertirla y modificar el tema inicial.

---

<sup>147</sup> Como veremos en su momento, también en la poesía de Federico García Lorca el baile se encuentra emparentado con los ritos que propician la fecundidad, como sucede en algunos poemas de Gastón Baquero como “Himno y escena del poeta por las calles de la Habana” que manifiestan cómo en la ciudad “resuenan himnos callejeros: síncopas nacidas del ayuntarse / de una princesa del Benin con un caballero de Jerez de la Frontera” (“Himno y escena del poeta por las calles de la Habana”, *P. C.*, 254).

Siguiendo con el mismo motivo, también el poema de Baquero “Larga serenata lunar” es muestra de la vinculación de la danza, con la sexualidad primero (“Déjame ceñir tu singular espalda, tu vientre que es tibio como el amanecer. / Pues sólo puedo dar razón de la belleza, y soy hembra serena”), y posteriormente con la muerte: “Y tengo esta pradera ofrecida a ti, pradera de dormidas flores sepulcrales, / donde cada estrella custodia a un hermano que fue, a tu paso. / Estréchame las manos y partamos, ¡Amigo mío!, cúbrete la piel, no temas nada (“Larga serenata lunar”, *P. C.*, 333). Otra interpretación del danzar, esta vez como una forma de esquivar la muerte a través de la sensualidad, está plasmada en los siguientes versos de “Brandeburgo 1526” que presenta a la mujer como visión voluptuosa, en los siguientes términos:

¿Qué catedral radiante se alza junto a la espuma,  
y piérdese feliz por ella la más exquisita dama de Brandeburgo,  
reverenciada ahora entre himnos y elásticas danzas como una diosa  
ofrendada por el mar,  
reverenciada por gentes extrañas, jamás vistas en los bosques de  
Europa?”  
¿Y quiénes son estos jóvenes guerreros desnudos que cantan sin cesar tan  
suaves melodías,  
y estas doncellas doradas que danzan percutiendo a compás sus  
tamburines?  
¿Qué es este extraño atuendo de sus cabezas, y esta mórbida carne  
acanelada  
de sus sensuales cuerpos, que se adivinan tibias como caricias?  
 (“Brandeburgo 1526”, *P. C.*, 164-165).

Es obvio que se trata de unos versos que niegan la muerte espiritual de sus protagonistas, rechazo que se manifiesta a través de la sensualidad como forma poderosa de combatir sus efectos.

Cambiando parcialmente de tema, uno de los autores que se instala en los albores de esta concepción y que pudiera hallarse en el trasfondo de la creación lírica de Gastón Baquero por su tratamiento similar de este tema es Jorge Manrique. A pesar de que ambos manejan una contemplación de la muerte como realidad irrevocable, interpretada

desde un punto de vista eminentemente cristiano, y aspiran a su aceptación sosegada como término natural de la existencia, uno y otro procuran conjurarla de modo diferente: a través de su recepción colectiva en el caso de Manrique, para quien “nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu’ es el morir”<sup>148</sup>, o de su inexistencia efectiva en el caso de Gastón Baquero quien concibe la muerte como un cambio imperceptible, como metamorfosis a la que el ser humano se ve sometido diariamente, y que no supone una modificación sustancial con respecto a su existencia previa<sup>149</sup>; pensamiento éste que, como veremos, asume además una interpretación de la vida como progresión constante hacia el acabamiento, una reflexión existencial de indudable filiación quevedesca. Si la obra poética de Jorge Manrique, y más concretamente las célebres *Coplas a la muerte de su padre*, se recrean en un constante galanteo con la muerte, entendida como final forzoso para el ser humano, esta situación de finitud aceptada cobra un papel primordial en algunos poemas de Gastón Baquero como “Sintiendo mi fantasma venidero” en cuyos versos la muerte se interpreta como realidad inherente a la vida: “nunca acierto a saber si vivo o muero / y si sombra soy o cuerpo he sido” (“Sintiendo mi fantasma venidero”, *P. C.*, 75); en “Preludio para una máscara” que interpreta la muerte como destino ineludible, que debe ser resignadamente aceptado: “No importa que la muerte sea una nieve eterna / que a la forma en el tiempo aprisiona y exige. / Un valle silencioso florece en mi recuerdo, / y siento que a mi rostro lo decora el rocío” (“Preludio para una máscara”, *P. C.*, 79), o principalmente en “Los lunes me llamaba Nicanor”, donde el yo lírico toma conciencia de la inutilidad de su escamoteo ante la muerte:

---

<sup>148</sup> Jorge Manrique: *Coplas a la muerte de su padre*, en *Poesía*, edición de Jesús Manuel Alda Tesán, *op. cit.*, p. 149.

<sup>149</sup> Cintio Vitier recoge en los siguientes términos la creencia de Baquero de la no diferenciación de la vida con respecto a la muerte: “Bajando las escalinatas de la Universidad, recuerdo que me dijo Gastón por aquellos años, una mañana de otoño: morir no es nada, ahora mismo puedo haber muerto y no sentir ninguna diferencia; tengo la sensación de que puedo pasar de la vida a la muerte con una familiaridad mágica, sin percibirlo apenas. (No eran estas sus palabras, pero sí, creo, su sentido)” (Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, *op. cit.*, pp. 485-486).

Pero al fin he aprendido que jueves Melitón,  
Recaredo viernes, sábado Alejandro,  
No impedirán jamás llegar al pálido domingo innominado  
Cuando ella bautiza y clava certera su venablo  
Tras el antifaz de cualquier nombre (“Los lunes me llamaba Nicanor”, *P. C.*, p. 143).

Esta inutilidad de un enfrentamiento con la muerte también aparece en los siguientes versos del poema “Qué pasa, qué está pasando...” en los que el yo lírico advierte al mismo tiempo su incapacidad para aceptar la muerte: “Y nunca accedo a destruir mi nombre, / y no aprendo a olvidarme, y a morir lentamente sin deseos” (“Qué pasa, qué está pasando...”, *P. C.*, 42), y una vez más, se repite el beneficio de la buena disposición del ser humano ante la finitud: “preparate a morir. Invoca al mar. Mírame partir” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 46); ejemplos todos en los que encontramos rasgos de una confluencia o hipertextualidad con determinados aspectos de la literatura medieval, que cobran forma a través de la transformación seria o del pastiche.

En definitiva, esta interpretación baqueriana de la muerte como obligación natural implica, en la órbita de Anaximandro<sup>150</sup>, que la existencia de un determinado ser vivo ocupa el espacio preciso para el nacimiento de otros seres, tal y como se aprecia en los siguientes versos: “me siento doliéndole a la sombra, / estorbándole al aire su perfil y su espacio. (“Qué pasa, qué está pasando...”, *P. C.*, 42), en los que la muerte es justificada desde un punto de vista cristiano-origenista como antesala de la Resurrección, y en este sentido su aceptación gozosa se halla en consonancia con la posibilidad de salvación eterna. Nos interesa señalar cómo, otra vez en conformidad con esta idea, se encuentra la aceptación serena del trance final por Don Rodrigo en las *Coplas* de

---

<sup>150</sup> Para la vinculación de la poética de Gastón Baquero con los clásicos grecolatinos y los filósofos presocráticos, en concreto con el pensamiento de Anaximandro aquí aludido, véase mi tesis de licenciatura: *Tradición e intertextualidad en la poesía de Gastón Baquero*, Universidad de Salamanca, 2004.

Manrique, en las que también la vida eterna se presenta como la única que es eterna y verdadera<sup>151</sup>:

E consiento en mi morir  
con voluntad plazentera,  
clara e pura,  
que querer hombre vivir  
cuando Dios quiere que muera,  
es locura<sup>152</sup>.

Esta conexión de Baquero con la literatura medieval relativa a la muerte es esperable, pues textos como los señalados al respecto, las danzas de la muerte o las *Coplas* de Jorge Manrique, no son más que paradigmas de esta actitud. Desde la antigüedad hasta nuestros días, uno de los periodos históricos en que la concentración del sentimiento religioso se da en cotas tan elevadas, ha sido precisamente éste, de ahí que debamos considerar sus manifestaciones literarias uno de los principales hipertextos de Baquero sin menoscabo de otros como los poemas quevedianos o los textos de César Vallejo, a los que también nos referiremos en su momento, y que constituyen un ejemplo factible de hipertextualidad plural.

---

<sup>151</sup> En conformidad con la mentalidad medieval, para Jorge Manrique no sólo la vida terrena es inauténtica, como también lo es la vida de la fama, en contraposición con la autenticidad de la vida después de la muerte: “No se vos haga tan amarga / la batalla temerosa / qu’esperáis, / pues otra vida más larga / de la fama gloriosa / acá dexáis. / Aunqu’ esta vida d’honor / tampoco es eternal / ni verdadera; / mas, con todo, es muy mejor / que la otra temporal, / peresçedera”. (Jorge Manrique: *Coplas a la muerte de su padre*, en *Poesía*, edición de Jesús Manuel Alda Tesán, *op. cit.*, p. 164.

<sup>152</sup> *Ibid*, p. 166.

## II.1.2. Carnaval y parodia. La mirada de Bajtin y el recuerdo de Rabelais

“Yo vi a Diógenes rodeado de magnificencia, con un buen vestido de púrpura y un cetro en la diestra, que hacía rabiar a Alejandro Magno, cuando éste no había remedado bien sus calzas y le pagaba en bastonazos”

(Mijail Bajtin<sup>153</sup>)

Antes de adentrarnos en el segundo punto de contacto entre la poética de Gastón Baquero y la concepción literaria de la Edad Media, el relativo a la carnavalización y la parodia como formas de penetración de la realidad, debemos indagar en el significado que tiene para Baquero este modo de organizar la materia poética. La inversión jocosa de todo lo que le rodea se constituye en el único modo efectivo de liberar lo terrenal de la seriedad excesiva que conllevan el tiempo y la muerte como temas omnipresentes. Otros asuntos, también universales, como el amor o la divinidad precisan asimismo de un acercamiento menos convencional para escapar del anquilosamiento y la visión dramática y lastimera en que todo poeta, en tanto que ser humano, cae muchas veces por inercia. Un poema representativo de lo señalado es “Plegaria del padre agradecido” que recoge la oración exultante aunque irónica de un yo lírico dirigida al Creador, agradeciéndole la fealdad de su hija al considerarla como signo de inteligencia y beatitud; lo que se halla en correlación con el trastoque consiguiente de un contenido religioso reiterado hasta la saciedad en los textos medievales, y que estimula a la creación de invocaciones paródicas con las que una vez más parece estar emparentado el mencionado poema<sup>154</sup>, en una suerte de imitación de estilo que en nuestra opinión se

---

<sup>153</sup> Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 347.

<sup>154</sup> Según la estudiosa, está fuera de toda duda la presencia de la parodia en la literatura medieval y acerca del asunto afirma que no existía “ningún texto, género, oración, etc., que no tuviera su doble paródico. Entre los textos que se han conservado no es extraño encontrar liturgias paródicas dirigidas a los bebedores y los jugadores, parodias de los evangelios, de las oraciones más solemnes, de las letanías, himnos o salmos, entre otros (Alba Díaz Bild: *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*, op. cit., p. 23).

aproxima ya a la emulación satírica, si bien, redimida de la mordacidad propia de este tipo de textos.

Si esta circunstancia de la integración de devoción y pasatiempo es propia del periodo histórico y literario que describimos y se halla plasmada en las manifestaciones carnalescas, estamos además ante una forma de insubordinación frente a la cultura oficial y al tono serio, religioso y feudal de la época. En este sentido, es posible que esta rebeldía que permite, según Bajtin, una distorsión de la realidad, no sea extraña tampoco a la consideración baqueriana de la poesía como subterfugio que transforma la realidad<sup>155</sup>, y permite al lector “mirar con nuevos ojos el universo”, esto es, advertir “la posibilidad de un orden distinto del mundo”<sup>156</sup>. En general, los motivos grotescos cumplen en la época medieval una función conveniente, y se independizan de los discursos oficiales a través de un feísmo que alude a aquellos aspectos menos encumbrados de la existencia humana. Por su parte, también en Gastón Baquero estamos ante revisiones que cumplen una similar función desmitificadora y caricaturesca<sup>157</sup>. Si los excrementos y la orina que aparecen en Rabelais como imágenes ambivalentes, mezcla de deshecho y reproducción, están igualmente presentes en el poeta cubano en algunos juegos paranomásticos originales, como la falsa etimología concedida al río Tiber del que el poeta dice que fue “meado por Tiberio” (“Canción sobre el nombre de Irene”, *P. C.*, 128). Se trata asimismo, en el caso de Baquero, de una imagen que presenta la orina del emperador asociada al nacimiento del río en una suerte de trasmutación paródica de la realidad.

---

<sup>155</sup> Según el poeta cubano la poesía es “un instrumento, una herramienta con la que se puede, o bien conocer a fondo el mundo que nos rodea, o bien rehacer y construir a nuestro antojo ese mundo” (Felipe Lázaro, et alii: *Entrevistas a Gastón Baquero*, *op. cit.*, p. 13).

<sup>156</sup> Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>157</sup> No olvidemos que para Genette la imitación satírica se caracteriza precisamente por la caricaturización de estilo que conlleva, y que la aparta de la sencillez estilística del texto inicial.



En mayor o menor medida, y en conexión con la parodia carnavalesca que hemos venido señalando, la animalización y el hibridismo –interpretados como formas de enseñoramiento de la fealdad– son rasgos grotescos característicos de la literatura medieval; estos se exhiben, por ejemplo, en algunas representaciones de Napoleón distinguido por su enorme nariz, pues según el crítico ruso “lo grotesco comienza allí donde la exageración toma proporciones fantásticas, y donde la nariz de un individuo se convierte en un hocico de animal o un pico de pájaro”<sup>158</sup>. Es importante esta apreciación, que vivifica la propuesta poética de Baquero, en su caracterización animal de Cleopatra que deforma la venerada imagen de la Reina del Nilo: “Nosotros en la intimidad le decíamos Ojito de Perdiz y Carita de Tucán” (“Memorial de un testigo”, *P. C.*, 108), y que de la transformación paródica genettiana da paso a una imitación satírica, precisamente por la función caricaturesca que asume el estilo. Por su parte, la exaltación de la deformidad corporal aparece en otros poemas del cubano como el titulado “Manos” en el que el yo lírico adelanta que las de la amada se convertirán en “horripilantes manos de anciano general o magistrado” (“Manos”, *P. C.*, 190); algo equivalente sucede en el poema dedicado al bailarín Nijinski que nos lo presenta como un auténtico enano: esa tristeza que el mundo llama hombre pequeño, / hombrecito que no crece por fuera, que se vuelve hombre dentro sí mismo”<sup>159</sup>. Por otro lado, también los personajes híbridos, entre los que se encuentran los centauros que introduce Gastón Baquero en algunos poemas, están vinculados con la aludida deformidad pues, según el prestigioso medievalista, se trata de “fantasías anatómicas de un grotesco desenfadado” que

---

<sup>158</sup> Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, op. cit., p. 284.

<sup>159</sup> El presente poema, titulado “La trasmigración de Nijinski” no se encuentra recogido en sus libros de poemas, pero puede encontrarse en “Poemas inéditos de Gastón Baquero”, en *Otro Lunes. Revista hispanoamericana de cultura* (2007) 1, 3, p. 2.

obtuvieron un “inmenso favor en la Edad Media”<sup>160</sup>. Al respecto, cabe señalar la presencia de su hibridismo en los bestiarios medievales que los relacionan con los habitantes de Tesalia, jinetes que, poniendo bridas a sus caballos y montando en sus lomos, parecían junto con ellos un solo cuerpo, y por eso fueron llamados “centauri” (los centauros)<sup>161</sup>. La amplificación de la realidad está en la base de un juego poético establecido por Gastón Baquero, que le permite la analogía de los héroes militares con los centauros mitológicos, en una hipérbole que subraya la perpetua condición de jinete del personaje: “El héroe pasó su vida a caballo. / Su esposa misma creía que él era un Centauro. / Sus hijos creyeron siempre que su padre era un Centauro. / Sus compañeros de armas le llamaban el Centauro. / Pues nadie, nunca, le había visto sino a caballo.” (“El héroe”, *P. C.*, 196); tratándose además de un dualismo que en el poeta cubano se manifiesta además como un rasgo propio de la condición humana, la lucha sin cuartel entre los instintos por un lado y la razón por otro. Se trata, también en este conglomerado sincretismo, del acercamiento que se produce una vez más a lo largo de la obra poética de Gastón Baquero entre la ortodoxia cristiana y las prácticas religiosas de la América precolombina, y que es muy similar a la reunión de dogma cristiano y hechicería popular para la religiosidad medieval, y que constituye una reelaboración de un motivo medieval en una transformación seria que amplifica los sentidos de sus posibles precedentes, entre los que se encuentra, como en su momento veremos, Rubén Darío.

Además del triple eje en torno al que se estructura el mundo medieval baqueriano, un cuarto componente digno de consideración en el acercamiento del autor a

---

<sup>160</sup> Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 311.

<sup>161</sup> Los bestiarios medievales son textos de gran utilidad, en tanto que documentan la presencia de estos seres en la imaginaria medieval y como compilaciones de imágenes del mundo animal en dicho período histórico y literario. A respecto de los centauros véase *Bestiario medieval*, edición a cargo de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Ediciones Siruela, 2002, p. 137).

la literatura castellana medieval es la filiación de alguno de sus motivos poéticos con el ambiente y el pensamiento de la sociedad medieval. Uno de estos asuntos es el de la mendicidad. Para la mentalidad de aquella época la indigencia, entendida como contrapunto de la fastuosidad, actúa como otro soporte grotesco en el imaginario simbólico, y es concebida como un disfraz<sup>162</sup>. En general, el juego entre apariencia y realidad tan típicamente medieval hace también acto de presencia en toda la poesía del cubano a través de una ocultación que envuelve la realidad y la transforma. Así, si el destronamiento del soberano en favor del mendigo tiene precedentes ya en el siguiente pasaje de Rabelais que encomia la aparente miseria del sabio: “Yo vi a Diógenes rodeado de magnificencia, con un buen vestido de púrpura y un cetro en la diestra, que hacía rabiarse a Alejandro Magno, cuando éste no había remedado bien sus calzas y le pagaba en bastonazos”<sup>163</sup>, será, a su vez, Baquero quien convierta a su mendigo en un auténtico príncipe, anulando las ya de por sí difusas barreras entre la pobreza y la riqueza: “No puedo olvidar aquel mendigo, / de pie orgullosamente en un rincón de la noche, / clavado frente a las rojas cúpulas de San Carlos, / mientras iba y venía indiferente la majestad / de la noche vienesa” (“El mendigo en la noche vienesa”, *P. C.*, 137), lo que supone el simple retome, a base de permutar alguno de los elementos – nuevamente innovándolos– de un asunto previo, el del mendigo portador de auténticas riquezas.

Sin duda enlazado con lo anterior nos tropezamos con el recurso a la máscara como auxiliadora de lo nuevo, como forma de retorno a los orígenes o de ingreso en la resurrección, a la que también recurre Baquero en algunos poemas, y que no es contraria a la rebeldía del carnaval; si bien, mientras que en el pensamiento medieval este motivo

---

<sup>162</sup> Bajtin percibe en autores como Rabelais “un disfrazamiento de los héroes de la antigüedad y de la Edad Media (Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, op. cit., p. 346).

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 347.

actúa como conciliador de la metamorfosis y del cambio vital a que se encuentra sometido todo ser humano<sup>164</sup>, en el poeta cubano asume el papel de estado colindante entre la vida y la muerte, entendida además como escudo ineficaz frente al acabamiento en su poema “Los lunes me llamaba Nicanor”, o como representación de la muerte misma, identificada con ese postrimer disfraz en “Preludio para una máscara”, transformación sería llevada a cabo por Baquero, a partir de una idea propia del discurso carnavalesco de la Edad Media.

Aparte de lo señalado, la concepción medieval de la existencia es cíclica y propone la muerte como nuevo comienzo<sup>165</sup>, puesto que “está exenta de todo matiz trágico y espantoso”, y es considerada “un momento indispensable en el proceso de crecimiento y de renovación del pueblo” como “la otra cara del nacimiento”<sup>166</sup>; así la concibe Gastón Baquero en su poema “Qué pasa, qué está pasando” en que la muerte se brinda como la única posibilidad para el surgimiento de nuevas vidas<sup>167</sup>. Algo similar a lo que ocurre con otro motivo asociado a esta transformación, el de la senectud, referida por Bajtin como una insistencia en su propio objeto, nombrándola como una “vejez, que

---

<sup>164</sup> En la cultura medieval la máscara asume, según el teórico ruso, una suerte de pluralidad identitaria en el ser humano que le permite ser más de una persona a la vez, puesto que “la máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo”, y por otra parte se asocia al cambio constante en la realidad como “expresión de las transferencias, de la metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos” (*Ibid.*, p. 42).

<sup>165</sup> Por su parte, también Goethe en *Poesía y verdad* se refiere a la costumbre medieval de los enmascaramientos y la interpretación de la muerte como mudanza final a la que se ve sometido todo ser humano y aclara al lector la necesidad de asumir esta equivalencia para vivir con serenidad, tal y como reproduce en los versos finales de su célebre poema “Dichosa nostalgia”, en los que advierte al lector: “en tanto no hayas comprendido este ¡muere y transfórmate!, no serás sino un huésped melancólico en la tierra tenebrosa” (W. Goethe: *Pages immortelles*, París, Correa, 1942, p. 180).

<sup>166</sup> Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 367.

<sup>167</sup> Como veremos en su momento, esta idea será renovada más tarde por Francisco de Quevedo quien en *La cuna y la sepultura*, partiendo del pensamiento clásico sobre el tema, recoge esta misma idea acerca de la usurpación del ser humano de un espacio vital necesario para la aparición de nuevos individuos (Francisco de Quevedo: *La cuna y la sepultura. Doctrina moral*, edición de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2008).

no quiere nacer ni morir” o “vejez recalcitrante<sup>168</sup>”, que se asocia con lo acabado que puede regenerarse; con este valor es retomada de alguna manera por Gastón Baquero en el poema de “Manos” que constituye a este tenor una caníbal subversión frente a lo inútil, una forma de renovación o resurrección frente a la esterilidad de lo viejo, a través de un jugueteo poético desmitificador y burlesco, donde la muerte y la vida confluyen, pues sólo la deglución de la carne, símbolo de mortalidad corporal, puede redimir al personaje de la esperable corrupción natural.

### II.1.3. Algunos estilemas medievales, los contrafacta y la pintura de Durero

“Yo te perderé  
o tú me perderás.  
Yo te faltaré  
o tú me faltarás.  
Mas mientras quede cielo  
existirás,  
y mientras tú existas  
me tendrás”  
(Gastón Baquero: “Mote”, *P. C.*, 352-353)

La dependencia de Gastón Baquero con el medieval asume en otras ocasiones la práctica por su parte de una intertextualidad consciente, por un lado a través de la plasmación de tópicos literarios y por otro sirviéndose de un remedo de ese estilo propiamente medieval en sus composiciones. En este sentido, un tema de enorme repercusión en la poética medieval es el amoroso, pues recordemos que el amor cortés constituye una de las cuestiones centrales de la literatura del momento. Dado el carácter culto y artificioso de la poesía cortesana, de la que podemos encontrar muestras suficientes en los cancioneros castellanos, y teniendo en cuenta que el universo del amor en el ámbito de la corte vertebraba la creación literaria del momento en términos de vasallaje, resulta significativa su presencia en la obra poética de Gastón Baquero. Su

---

<sup>168</sup> Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, op. cit., p. 241.

poema titulado precisamente “Mote”, género eminentemente medieval, y en el que escribe “Yo te perderé / o tú me perderás. / Yo te faltaré / o tú me faltarás. / Mas mientras quede cielo / existirás, / y mientras tú existas / me tendrás” (“Mote”, *P. C.*, 352-353), es un ejemplo de la referida afinidad de Baquero con la percepción amorosa medieval, y que a su vez asume, hipertextualmente, a través de una transformación lúdica, la reproducción del estilo prototípico de este tipo de textos. Este breve poema sostiene, a través de la antítesis, la *derivatio* y otros juegos de palabras propiamente trovadorescos, una visión del amor como juego cortesano, una suerte de enigma –en consonancia también con el carácter enigmático que Gastón Baquero defiende para la poesía– que subraya y mantiene la finalidad medieval del mote como una suerte de emblema de carácter ingenioso usado por los caballeros en los torneos y por las damas en las celebraciones cortesanas, y que tiene en Jorge Manrique uno de sus principales exponentes, con poemas como “Ni miento ni me arrepiento” y “Sin Dios, sin vos y sin mí”<sup>169</sup>, en forma de alusión intertextual incorporada y oculta en el propio discurso poético pero que es posible sacar a la luz a partir del título.

Vinculada a lo que acabamos de mencionar se encuentra la teoría del amor como emanación que viaja a través de los ojos, que es eminentemente medieval aunque se prolongue hasta el Renacimiento. Al respecto, resulta paradigmática la definición de Jorge Manrique del amor como “una fuerza de tal suerte, / que todo seso convierte / en su fuerza y afición”<sup>170</sup>, y que tiene su concreción máxima en su poema “Escala de amor” donde prevalece la visión del enamorado como un castillo por cuyas puertas se ha filtrado el amor: “Mis ojos fueron traidores, / ellos fueron consintientes, / ellos fueron causadores / qu’entrassen aquestas gentes”<sup>171</sup>; versos que parecen precedente directo de

---

<sup>169</sup> Los mencionados poemas de Manrique se encuentran recogidos en Jorge Manrique: *Poesía*, edición de Jesús Manuel Alda Tesán, *op. cit.*, pp. 135-136.

<sup>170</sup> Jorge Manrique: “Diziendo qué cosa es amor”, en *Ibid.*, p. 89.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 98.

la expresión de Gastón Baquero “La llave del corazón está en los ojos” con que encabeza su poema “Para Berenice, canciones apacibles”. Se trata de una filosofía amorosa que ya está presente en autores medievales como Dante, que será continuada durante el Renacimiento y tiene sus raíces en las teorías del médico medieval Arnaldo de Vilanova quien considera el amor como producto del efecto de unos espíritus que viajan a través de los ojos de los amantes<sup>172</sup>.

Si el mencionado poema sostiene una correspondencia forzosa entre el sentimiento amoroso y su manifestación a través de los ojos, y a la vez declara la posibilidad de alcanzar el amor de otra persona a través de la mirada: “Aquellos ojos de Svengali / que atravesaban muros y ciudades / en busca del corazón secreto de su Trilby, / son los ojos del siempre amor” (“Para Berenice, canciones apacibles”, II, P. C., 116), esta teoría –que constituye un precedente literario substancial en nuestro poeta–, fue plasmada ya por Dante Alighieri cuando describe la forma de actuar de estos espíritus encendidos: “De le occhi suoi, come ch’ella li mova, / escono spirti d’amore inflammati, / che feron li occhi a qual che allor la guati, e passan sì che ‘l cor Izaskun retrova”<sup>173</sup>, y constituye un precedente literario substancial en nuestro poeta, quien sin embargo trasgrede su sentido inicial, poniéndolo en relación con un discurso a la vez literario y fílmico<sup>174</sup>.

---

<sup>172</sup> Según la medicina medieval, y tal y como recogen Tomás y Joaquín Carreras, las causas de algunos estados normales en el hombre así como la enfermedad proceden del “*spiritus* o fuerza vital que penetra la intimidad de nuestro ser y anima la totalidad de sus manifestaciones. El *spiritus* es un fluido inmaterial de carácter cósmico, del que están poseídos en mayor o menor grado todos los seres de la naturaleza. Así se concibe la influencia psíquica de unos seres humanos en otros. La simpatía y la antipatía son acciones interhumanas reales” y con relación al motivo amoroso parece destacable que esta “influencia psíquica puede ser ayudada por la voluntad; el hechizo, por ejemplo se infiltra con la acción de mirar y la invocación del demonio” (Tomás Carreras y Artau y Joaquín Carreras y Artau: *Historia de la filosofía española. Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV*, Tomo I, Madrid, Real Academia de Ciencias exactas, físicas y naturales, 1939, p. 128).

<sup>173</sup> [Salen, cuando los mueve, de sus ojos, / espíritus de amor enardecidos / que a quien la mira hieren en los ojos / y le penetran hasta el corazón”] (Dante Alighieri: *Vida Nueva*, edición bilingüe de Raféale Pinto, Madrid, Cátedra, 2003, p. 222-225).

<sup>174</sup> *Svengali* (1931) es una película basada en la novela de George du Maurier, *Trilby*, publicada en 1895, que relata la historia de la modista Trilby que, hipnotizada por el malvado músico Svengali, se convierte en la mejor cantante lírica del mundo, rompiendo los corazones de toda Europa.

Esta teoría de un amor que se desplaza a través de la mirada también está presente en los siguientes versos del mencionado poema de Baquero en los que el humo de alguna hoguera situada en las profundidades del ser aflora a los ojos: “Pues la mirada / lleva en peso al cuerpo y lo transforma en alma, / y nada puede hacerla mentir; igual que el humo, / proviene de algún incendio de las entrañas”. Se trata de un síntoma que para hacerse observable ha superado muchos obstáculos corporales, es decir “ha recorrido antes de aflorar sobre el rostro, / las selvas viscerales, / el rumor sombrío de las venas, / las inmensas aduanas de los huesos”, y finalmente “ha vencido / la noche interminable de la sangre: la mirada [...]”. (“Para Berenice, canciones apacibles”, *P. C.*, 116).

Por otra parte, y para finalizar con la repercusión del mundo medieval en la poesía del cubano, también las destrezas estilísticas puestas en práctica por el autor en la elaboración de sus textos son en muchas ocasiones las más representativas de la literatura medieval<sup>175</sup>. Así, nuevamente, podemos establecer concomitancias entre la poesía de Gastón Baquero determinada por una elevada dosis de hipertextualidad, predominante de manera general en la literatura del siglo XX, y los *contrafacta* medievales, que suponen la tergiversación del sentido originario de un texto, modificado a través de efectos paródicos y juegos de diversa índole. A partir de lo referido es posible establecer conexiones entre el tono paródico presente en numerosas obras de la literatura medieval como el *Libro de Buen amor*<sup>176</sup>, y el uso de la distorsión en la poesía

---

<sup>175</sup> Otro elemento que podemos tener en cuenta es el uso de la alegoría, como médula espinal de numerosos poemas, y como recurso recurrente en la literatura medieval, que se verá reforzado durante el Barroco español, en cuyo capítulo mencionaremos las alegorías en la poesía de Baquero. Aunque este tipo de figuras literarias son más importantes en el Barroco, López Estrada se refiere a la utilización fundamental de la alegoría y de la personificación en la época medieval eludiendo a que “la facilidad de la abstracción personificada hizo que fuese un medio muy común de representar los movimientos del alma” (Francisco López Estrada: *Introducción a la literatura medieval española*, *op. cit.*, p. 218).

<sup>176</sup> Los *contrafacta*, como versiones distorsionadas de textos anteriores, y como discursos característicos de la literatura medieval tienen su concretización en nuestra literatura en obras como el *Libro de buen amor* que según la estudiosa Folke Gernert es un ejemplo hispánico de esta tendencia medieval generalizada al *contrafacta* erótico, y que retomando textos sagrados tan populares como los libros de



de Gastón Baquero, conseguida a través de la inserción de personajes históricos y ficticios transpuestos a un ambiente inadecuado: “con cuánta naturalidad danzan un gracioso minué Catalina de Siena y Luis XIV, / y como el emperador Moctezuma desliza cuentos eróticos en los oídos / de la siempre Bien Degollada María Antonieta de Francia y del Vacío” (“Coloquial para una elegía”, *P. C.*, 179); e igualmente, “Doña Manuela, Doña Manuelita, que piense usted en Bolívar mientras tanto, / que imagine hallarse entre sus brazos, sentirlo enloquecido por el fuego / que tiene usted encendido para siempre. Aquí estoy desnudo ante usted, / me llamo Giuseppe, Giuseppe Garibaldi, quiero ser para usted únicamente” (“Manuela Sáenz baila con Guiseppe Garibaldi el rigodón final de la existencia”, *P. C.*, 261). Los autores del medievo trasladan también acontecimientos antiguos al presente, produciendo así algún anacronismo, entendido como “hábito mental que confunde y unifica la perspectiva histórica pero que, en compensación, permite una reanimación más viva del pasado en función del momento actual; de este modo un gran número de figuras y situaciones del pasado penetra en los textos medievales: Alejandro, en el poema clerical que se le dedicó, aparece acompañado de los doce Pares y recibe la orden de la caballería; Aristóteles se comporta como un doctor medieval, y enseña a su discípulo las Artes triviales y cuadrivales, etcétera”<sup>177</sup>. Esta tendencia medievalizante de Gastón Baquero<sup>178</sup> se aprecia incluso en el lenguaje empleado en algunos de sus poemas como los agrupados bajo el lema “Canciones de amor de Sancho a Teresa”, en los que la utilización de términos propios del periodo medieval viene sugerida por la parodia arcaizante del lenguaje caballeresco

---

horas, los oficios de difuntos, los salmos penitenciales o los gozos marianos entre otros suponen un traslado “del ámbito privado religioso a otra esfera muy personal, como es la pasión amorosa” (Folke Gernert: *Parodia y “contrafacta” en la literatura románica medieval y renacentista. Historia, teoría y textos*, San Millán de la Cogolla, Cilengua [Instituto Biblioteca Hispánica], 2009, p. 82).

<sup>177</sup> Francisco López Estrada: *Introducción a la literatura medieval española*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>178</sup> El uso de un léxico inoperante está presente también en una serie de ensayos que Gastón Baquero pensaba titular *Aproches a Martí*, recuperando, según sus propias palabras “la arcaica palabra *aproche*, tan de la lengua española medieval, a pesar de las apariencias” y finalmente tituló *La fuente inagotable* (Felipe Lázaro et alii: *Entrevistas a Gastón Baquero*, *op. cit.*, p. 28).

que Cervantes fragua en su novela *Don Quijote de la Mancha*, en una suerte de imitación lúdica o pastiche<sup>179</sup>: “taiada está la rosa / con tu cintura (“La rosa”, *P. C.*, p. 95); o “Me dejaste omisado / bajo la parra” (“Ausente conmigo”, *P. C.*, 98).

De hecho, juegos de palabras como el poliptoton o el equívoco, presentes fundamentalmente en la poesía de cancionero están registradas de un modo muy vivaz en la poesía de Gastón Baquero. Así, en su poema: “En la noche, camino de Siberia”, el poeta establece un calambur con el nombre propio Beria: “Luego clavó sus ojos grisoverdes en Beria, y no dijo nada” (“En la noche, camino de Siberia”, *P. C.*, p. 213); algo similar acontece en el ya comentado poema “Canción sobre el nombre de Irene” en el que se establece una paranomasia entre el nombre de un río de Roma, el Tíber y el de un emperador romano: “Yo paseaba un día por el Tíber, –Tíber de cascabeles ahogados, Tíber de pececitos oscuros, / Tíber meado por Tiberio–” (“Canción sobre el nombre de Irene”, *P. C.*, 128). Estamos nuevamente ante un uso de hipertextos medievales trasplantados en la poesía baqueriana, que conservan su forma, y adaptan su contenido a aquel que al poeta interesa en cada caso para sus textos.

Por último, aunque –por supuesto– igualmente relevante es el uso de la alegoría en nuestro autor. Totalmente consciente del talante medieval de esta figura literaria, la alegoría sirve a Baquero para plantear el carácter limítrofe entre dos motivos fundamentales del pensamiento religioso medieval como son el pecado y la muerte<sup>180</sup>, y cuya procedencia adquiere en él protagonismo. En concreto, en su poema “El caballero, el diablo y la muerte” el yo poético establece una identificación entre la caballería como motivo de fuerte raigambre medieval y la destrucción que comporta el pecado: “Un

---

<sup>179</sup> Atestigua nuestro autor que “omisado” quiere decir “olvidado”, y que al igual que “taiada” aparece generalmente “en poemas del siglo XV” (“Notas” a sus “Canciones de amor de Sancho a Teresa”, *P. C.*, p. 102).

<sup>180</sup> La vinculación entre el pecado, fruto muchas veces de un amor desordenado, y la muerte también está presente en numerosas obras literarias de este periodo como *El libro de Buen amor*, *Cárcel de amor* o *La Celestina*, y más allá de nuestras fronteras nacionales cabe mencionar su presencia en *La Divina Comedia* de Dante de la que Gastón Baquero retoma el episodio de los amores adúlteros de Paolo y Francesca en su poema “Palabras de Paolo al hechicero”.

caballero es alguien / que se opone al pecado” (“El caballero, el diablo y la muerte”, *P. C.*, 80), a la vez que incorpora la muerte como consecuencia ineludible de la existencia misma. En cuanto a la materia, la presencia de los pecados como personajes alegóricos está presente también en un texto de la literatura española: las “Coplas de los siete pecados mortales” de Juan de Mena, obra en la que según Esther Gómez Sierra se establece “un enfrentamiento entre Razón y las distintas caras de Voluntad que queda inacabado y llega sólo a ofrecer los encuentros con los pecados de Soberbia, Avaricia, Luxuria e ira”<sup>181</sup>. La filiación medieval de este texto se percibe además en el párrafo “Versos para un grabado de Dürero”<sup>182</sup> que muestra la vinculación que el poeta establece con el cuadro del pintor alemán, de igual título que el poema de Baquero, y que a pesar de pertenecer cronológicamente a la época renacentista, reproduce una visión alegórica medieval, entendida como una personificación de ideas abstractas, de lo que también son ejemplo las ya aludidas danzas de la muerte<sup>183</sup>. Estamos ante una cita, prototipo de referencia intertextual que, siguiendo la clasificación de Antoine Compagnon, aludida en el capítulo I, menciona tanto al autor como su obra.

Como podemos ver en la imagen inferior, en el centro del grabado se sitúa un caballero armado sobre su caballo, a su derecha se encuentra el diablo, representado con serpientes sobre los hombros, conectado así con la maldad y el pecado, y más a su derecha se halla un reloj de arena que simboliza la muerte. Se trata de una representación iconográfica que se mantiene en el señalado poema de Baquero a través del

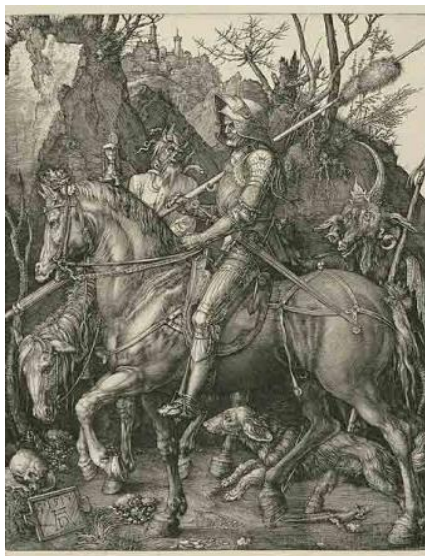
---

<sup>181</sup> Esther Gómez Sierra: “Duelo a la sombra: sobre Juan de Mena y la alegoría de la Lujuria en las *Coplas de los siete pecados mortales*”, en VV.AA.: *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, edición de Rebeca Sanmartín Bastida y Rosa Vidal Doval, introducción de Jeremy Lawrance, Madrid, ed. Iberoamericana, 2005, p. 169.

<sup>182</sup> El popular grabado de 1513 *El caballero, la muerte y el diablo* pertenece al pintor alemán Albrecht Dürero (Nuremberg 1471-1528).

<sup>183</sup> Según Jeremy Lawrance “la alegoría medieval servía como herramienta para representar lo invisible, abriendo una brecha en el canon de lo representable y marcando así una clara ruptura por la tradición cultural de la Antigüedad tardía” (VV.AA.: *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica*, *op. cit.*, p. 28).

enfrentamiento entre la muerte y el pecado, conectados a través de la figura del caballero.



**Albrecht Dürer: *El caballero, la muerte y el diablo* (1513)<sup>184</sup>**

Lo primordial de Baquero con respecto al arte representativo medieval es la funcionalidad que adquiere éste dentro de su poesía, como forma de ilustrar y embellecer la realidad, trascendiendo lo que no es perceptible a simple vista. Aduce el autor la existencia de un medio que le ha permitido “convertir la relacionalidad en iluminación, dándole a esta palabra tan ambigua el sentido que le daba Mallarmé, que es sencillamente imitar el trabajo de iluminación o coloración del grabado, a la manera miniaturista medioeval” (“Volver a la universidad”, *P. C.*, 393).

En suma, y como hemos podido comprobar, la poesía de Gastón Baquero muestra una huella de la tradición literaria y la cultura medieval que se manifiesta tanto en las voces utilizadas y los temas referidos, como en la propia apreciación de la realidad. Todo ello nos ha llevado a concluir que la reconstrucción de un contexto medieval en la poesía del autor viene exigida también por su deseo de lograr un acercamiento a los orígenes de la creación poética en su lengua nativa: la castellana.

---

<sup>184</sup> <http://queaprendemoshoy.com/el-durer-grabador-y-su-gran-modernidad/> [03/03/2014]

Para ello se sirve de buena parte de los tópicos, motivos, temas y tonos que priman en la época, que le aportan la cosmovisión necesaria para una creación compatible con su propia personalidad poética de absorción y reelaboración de las tradiciones, en paralelo con la concepción lezamiana de la poesía como evidencia mejorada de la historia.

## II.2. Gastón Baquero y la poesía renacentista

“¡Pudiera yo ser cielo  
y eternamente verte  
con los innumerables ojos  
de mis estrellas!”

(Gastón Baquero “Las estrellas”, P. C., 98)

La propensión de nuestro autor hacia la poesía española de los siglos XVI y XVII es también reflejo del acercamiento de los escritores cubanos del momento hacia este período, por otra parte tan valioso, de nuestra literatura. Así, de manera general, puede decirse que los miembros del grupo Orígenes expresaron una gran admiración hacia los autores renacentistas y barrocos, entre los cuales cabe destacar a Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz o Luis de Góngora<sup>185</sup>; en este sentido, y como señala Cintio Vitier en un artículo ya citado, autores como los mencionados no sólo están presentes en el guía fundamental de los origenistas, Lezama Lima, sino que su magisterio se ve trasladado a todos los poetas del grupo<sup>186</sup>.

---

<sup>185</sup> Aunque este acercamiento del grupo a lo barroco será tratado en el apartado correspondiente, cabe señalar aquello que muchos autores han remarcado ya, como –a diferencia de Lezama que prefirió a Góngora–, Gastón Baquero parece encontrarse más próximo a Fray Luis de León y a la faceta metafísica de Francisco de Quevedo. Entre ellos, Roberto González Echevarría afirma que la poesía de Baquero “tiene ecos de la poesía más pura en lengua castellana, sobre todo de los maestros del Siglo de Oro. Entre ellos, y a diferencia de Lezama, que optó por Góngora, Baquero está más próximo a Fray Luis y al Quevedo de los *Poemas metafísicos*” (Roberto González Echevarría: “Homenaje a Gastón Baquero”, en *Revista Hispano Cubana* (1999) Madrid, primavera-verano, mayo-septiembre, 4, p. 101).

<sup>186</sup> Cintio Vitier: “La poesía de José Lezama Lima y el intento de una teleología insular”, en *Lezama Lima*, edición de Eugenio Suárez-Galbán, Madrid, Taurus Humanidades, 1987, p. 262.

Algunos indicios de la inclinación de estos escritores hacia los mencionados clásicos –además del conocidísimo estudio “El secreto de Garcilaso”<sup>187</sup> de José Lezama Lima–, lo constituyen muchos otros ensayos, artículos y poemas de tantos otros escritores que dejan constancia de la importancia de algunos autores de la etapa, como los carmelitas Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, en sus respectivas poéticas<sup>188</sup>. De lo que sus obras, dotadas de espiritualidad tan enérgica y sincera, significaron para la poesía del momento, deja constancia, una vez más, la elevación a la categoría de ídolos que les confieren las palabras de Eliseo Diego cuando manifiesta: “San Juan de la Cruz estaba en el centro de uno de mis altares, y en un rinconcillo de propio altar puse una imagen más pequeña de Fray Luis de León” y un poco más adelante concreta el valor que les confiere señalando que “tanto en San Juan como en Fray Luis hallaba mi instinto como elemento común una calidad imponderable: el secreto último de su poesía está en la voz, en la pura voz del hombre”<sup>189</sup>. Al hilo de esta importancia concedida a las poéticas renacentistas, hemos de mencionar como el propio título de la revista *Nadie Parecía* está tomado de un verso de San Juan en el que el yo lírico se dirige “adonde me esperaba / quien yo bien me sabía, / en parte donde nadie

---

<sup>187</sup> José Lezama Lima: “El secreto de Garcilaso”, publicado en el primer número de la revista *Verbum*, en junio de 1937, y recogido en la edición facsímil, *Verbum, op. cit.*, pp. 69-101. Acerca de la importancia de este poeta renacentista en la poesía de José Lezama Lima, puede resultar de interés el artículo de Carmen Ruiz Barrionuevo: “Góngora y Garcilaso en los comienzos de Lezama Lima: «El secreto de Garcilaso»”, en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, Actas del XXIII Congreso del IILI, Madrid, Universidad Complutense, 1987, pp. 537-543.

<sup>188</sup> De los abundantes textos con los que estos autores rememoran a los escritores áureos, Amauri Francisco Gutiérrez menciona, sobre el carmelita, el ensayo de Ángel Gaztelu “San Juan de la Cruz”, el comentario de Cintio Vitier en “Experiencia de la poesía”, los de Lezama en “Sierpe de Don Luis de Góngora” así como las referencias de su *Primer Diario*, y que completan su antedicho “Secreto de Garcilaso”, además de la mención de Eliseo Diego a San Juan de la Cruz y a fray Luis de León en su ensayo “Esta tarde nos hemos reunido”. Señala también la existencia de varios poemas dedicados al autor; uno por parte del teorizador del grupo, Cintio Vitier, y otro del reconocido por todos como maestro: José Lezama Lima. Por su parte también son sustanciales las referencias a Santa Teresa de Ávila, entre las que cabe diferenciar, por una parte los estudios sobre su obra: nuevamente uno de Vitier y otro de Lezama, “El no rechazar teresiano”. Entre los poemas se hallan el de Cintio Vitier “La hoja”, el de Lezama “A Santa Teresa sacando unos idolillos”, y los de Fina García Marruz: “A Santa Teresa”, “Dulce Ávila” y “Teresa y Teresita” (Amauri Francisco Gutiérrez Coto: “La huella de la escuela teresiano-sanjuanista en los poetas creyentes de *Orígenes* (primera parte)”, en *Revista Vitral* (2005) marzo-abril, XI, 66, disponible en Internet: <http://www.vitral.org/vitral/vitral66/poe1.htm> [26/05/14])

<sup>189</sup> Citado por Alfredo Chacón en *Poesía y poética del grupo Orígenes*, selección, prólogo, cronología testimonial y bibliografía de Alfredo Chacón, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1992, p. 311.

parecía”<sup>190</sup>. Todo lo dicho deja constancia de la importancia que la estética renacentista tiene en la cosmovisión poética de los escritores cubanos contemporáneos a Gastón Baquero.

En lo que se refiere al caso concreto del cubano, la idea de una recuperación de estos autores, frecuentemente admitida por la crítica especializada, es reanudada por Luis Frayle Delgado quien sugiere que, en lo relativo a la aportación que la literatura española hace a la obra de Gastón Baquero, “los clásicos del Renacimiento y del Barroco son punto de referencia preferente, no sólo durante su época de permanencia en España sino ya desde su juventud cubana, sin solución de continuidad hasta su muerte”<sup>191</sup>. Es evidente que el movimiento literario que nos ocupa, el Renacimiento, con su búsqueda del equilibrio y rescate de los clásicos grecolatinos es un punto de anclaje fundamental de los originistas que también bucean en lo primigenio, en la procura de un tiempo original, el de la fábula, y junto a ellos, también Baquero se adentra en esta indagación en lo ancestral a través de su poesía.

Como corriente privilegiada dentro del Renacimiento literario, el Petrarquismo tendrá en el poeta una especial relevancia; por una parte será esencial la asunción de tópicos literarios de este movimiento, tales como la exaltación de la belleza cuasi-divina de la amada, y por otra, también substancial, el uso de aquellos moldes métricos y rasgos estilísticos propios de esta etapa. Dentro de este contexto, el contraste entre luz y oscuridad, asociado muchas veces a un propósito religioso, se encuentra ya en el Petrarquismo y la filosofía neoplatónica. Lo luminoso es una imagen de raigambre platónica que se identifica con el espíritu y con la suma belleza de la amada, esto es, está al servicio de una descripción solemne de la dama; además, como veremos un poco más

---

<sup>190</sup> San Juan de la Cruz: “Noche oscura”, en *Obra Completa I*, edición de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho, Madrid, Alianza Editorial, 3003, p. 72.

<sup>191</sup> Luis Frayle Delgado: *Aproximación a la poesía de Gastón Baquero*, op. cit., p. 41.

adelante –refiriéndonos ya a autores concretos–, esta mirada se convertirá en la causa de los anhelos del amante y por lo tanto también de su sufrimiento amoroso.

De semejante caracterización luminosa del sentimiento es un buen ejemplo el poema de Gastón Baquero “Las estrellas”, en el que el yo lírico –instalado en el personaje de Sancho– profiere a su amada: “Me parecía, Teresa, / que todas las estrellas te miraban / con la misma alegría con que te miran / los ojos de mi alma”, y que continúa con una divertida asociación de la piel con el cielo y con la alusión metafórica de las estrellas como una especie de irritación dermatológica que provoca picor, “Por la piel me picaban y corrían / todas las estrellas”, y con la analogía entre el cielo y un alfiletero por la cantidad de aberturas que contiene: “Yo me sentía / el cuerpo hecho un acerico / de estrellas y de ojos.”, y que concluye con el deseo de transformación del personaje en un firmamento estrellado: “¡Pudiera yo ser cielo / y eternamente verte / con los innumerables ojos / de mis estrellas!” (“Las estrellas”, *P. C.*, 98) que tiene su raíz en la filosofía neoplatónica. El propio poeta cubano atribuye a Platón el pensamiento que constituye la base de dicho poema, la elucidación de las estrellas como los ojos del cielo. Así, en los comentarios en prosa que introduce Baquero a modo de glosa a sus “Poemas escritos en España” incluye la siguiente información que deja constancia de una huella textual previa en el poema, y su paradigma intertextual:

El final de este poema es una traducción –una retraducción– del epitafio de Platón a Aster. Se ha traducido del texto inglés compuesto por Shelley y dice: «Tú, desde tu estrella –sabrás quien es mi estrella– ¡Oh, pudiera yo ser cielo –y eternamente verte– con los innumerables ojos –de mis estrellas!»<sup>192</sup> (“Notas” a sus “Canciones de amor de Sancho a Teresa”, *P. C.*, 102).

---

<sup>192</sup> A este fragmento del *Adonais* de Shelley se refiere también Rafael Herrera Montero como seguidor del texto primigenio de Platón y lo vierte en su idioma original: Thou wast the morning star among the living, / Ere thy fair light had fled;– / Now having died, thou art as Hesperus giving / New light into the dead” (Rafael Herrera Montero: “Los ojos del cielo: de AP7.669 y sus versiones latinas a Fernando de Herrera y Barahona de Soto”, en *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos* (1997) Madrid, Servicio de Publicaciones de la UCM, 13, p. 143).



El epigrama platónico al que Baquero se refiere –cuya traducción presentamos a continuación y que la tradición considera heredado de Platón– es el siguiente: “Miras los astros, mi astro: ojalá me volviera yo cielo / para que con mil ojos yo te pudiera mirar”<sup>193</sup>. Según Rafael Herrera Montero el pensamiento platónico referido por nuestro poeta sufre varias transformaciones en versiones latinas hasta llegar a las adaptaciones de Fernando de Herrera y Barahona de Soto y que posiblemente conoció el poeta<sup>194</sup>. Aunque, en sus apostillas al texto, el poeta cubano no deja constancia del conocimiento de las versiones de estos poetas, la plasmación por su parte de aquellas ideas presentes en los citados textos es admisible si tenemos en cuenta la contextualización del poema en un marco temporal afín; nos referimos al momento en que viviría el personaje cervantino de Sancho Panza, a quién Gastón Baquero hace protagonista del poema.

### II.2.1. Paisaje y amor a la manera de Garcilaso

“De ahí salió el modelo de las mejillas púberes;  
de ahí el sello roto del amor, y la orgía  
de dormir cara a las constelaciones  
bajo un árbol de manzanas”  
(Gastón Baquero: “Plenitud de la manzana”, *P. C.*, 142)

Dentro de esta estética renacentista a la que estamos aludiendo, un autor que no es ajeno a los entresijos de la poética origenista es Garcilaso de la Vega<sup>195</sup> a quien

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 141. El presente artículo también puede ser consultado a través de Internet en la URL: <http://revistas.ucm.es/fil/11319062/articulos/CFCL9797220141A.PDF> [19/04/2014].

<sup>194</sup> Por una parte, y en proximidad al epigrama mencionado, Fernando de Herrera se refiere a la mirada de las estrellas en su soneto LXXV del libro III: “Pues cubre al orb’ en assombrado velo / la negra oscuridad, i las estrellas / miran, errando en torno en formas bellas, / dudosas, el desierto, hondo suelo” (Cristóbal Cuevas: *Fernando de Herrera. Poesía castellana completa*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 817). Algo similar sucede con la primera elegía de Luis Barahona de Soto que también comienza con esta tipificación heredada del epigrama clásico, ya en la primera estrofa: “¡Quien fuera cielo, ninfa más que clara / por gozar cuando miras sus estrellas / con luces mil, la inmensa de tu cara” (Francisco Rodríguez Marín: *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, 1903, p. 770).

<sup>195</sup> Garcilaso de la Vega (Toledo, 1498-Niza, 1503) poeta y militar español del Siglo de Oro cuya obra poética está compuesta por una oda, dos elegías, una epístolas, tres églogas, siete coplas castellanas y tres odas latinas, considerado uno de los máximos representantes del Renacimiento en las letras españolas.

Lezama dedica su artículo “El secreto de Garcilaso”<sup>196</sup>; pero, frente al abandono al que se ve sometida la poética del castellano en su obra, Gastón Baquero encuentra su afinidad con el poeta renacentista en la naturalidad de su estilo frente al rebuscamiento barroco preferido por el maestro Lezama<sup>197</sup>. Precisamente es la sencillez y musicalidad de su expresión poética, lo que estima en él nuestro autor, y donde reside en su opinión el auténtico secreto garcilasiano<sup>198</sup>.

La anteriormente mencionada oposición entre luz y oscuridad se tipifica también de forma especial en el poeta castellano, en la identificación de la amada con la luz, y su alejamiento con la oscuridad. Así, en el soneto XXV, posiblemente inspirado en la muerte de Isabel Freire, el yo lírico dedica estas palabras a su amada muerta mientras aguarda que “aquella eterna noche oscura / me cierre aquestos ojos que te vieron, / dejándome con otros que te vean”<sup>199</sup>, en una suerte de identificación de la amada con la claridad. Esto es, la oscuridad en que se encuentra el poeta se torna luz con la presencia de la amada, en un movimiento inverso al que se produce en “Nocturno luminoso” de Gastón Baquero, en quien la posibilidad de que la luminiscencia (asociada al sentimiento amoroso) se torne en penumbra inquieta al yo lírico y lo obliga a actuar con suma cautela “por miedo a que la luz desaparezca, y rueda a tierra el cirio, / y todo vuelva a ser noche en derredor / la noche interminable de los ciegos” (“Nocturno Luminoso”, *P.*

---

<sup>196</sup> El artículo de José Lezama Lima, “El secreto de Garcilaso” está publicado también en José Lezama Lima: *Analecta del reloj*, en *Obras completas*, México, Aguilar, 1977, [tomo II].

<sup>197</sup> Como sabemos, el Barroco no halla tan buena acogida en Gastón Baquero como en su maestro Lezama, y la contraposición estilística de estos autores es un hecho asumido por la crítica en general que Consuelo Burell ilustra a través de la definición de la poesía de Garcilaso como “forma digna y sencilla, adjetivación sobria, versos melodiosos” los cuales “dan a sus poesías una claridad luminosa que nos penetra sin el esfuerzo de penetrar nosotros por sus laberintos, como ocurre al leer al culterano Góngora” (Garcilaso de la Vega: *Poesía castellana completa*, edición de Consuelo Burell, Madrid, Cátedra, 1981, p. 19).

<sup>198</sup> Aunque Lezama no prolonga su obra en la estela de Garcilaso, considera la combinación de musicalidad y sentido, y la persistencia de los clásicos grecolatinos como características pertinentes en el poeta castellano: “El secreto de Garcilaso se clarea al mediodía de su unidad representativa. Superposiciones sensoriales resueltas en la homogeneidad óptica del campo poético, nacidas en la equidistancia del ánimo poético y de la estructura grecolatina. La oscilación de la poesía entre el sentido y el sonido, reclamada por Valéry, la ejemplifica en cabal resolución” (José Lezama Lima: “El secreto de Garcilaso”, en *Obras completas, op. cit.*, p. 40).

<sup>199</sup> Garcilaso de la Vega: *Poesía castellana completa*, edición de Consuelo Burell, *op. cit.*, p. 195.

C., 121), y que sugiere una hipertextualidad, que transforma con prudencia mensajes de carácter petrarquista como el apuntado en el texto previo.

En consonancia con esta hiperbolización renacentista de la amada, que conlleva una exaltación de la belleza femenina asociada a la naturaleza, se halla el motivo de la hermosura de las mejillas, cercanas en su color a las rosas. Esta identificación, que es una constante en numerosos poemas de esta etapa, es retomada de manera original por Gastón Baquero en su poema “Plenitud de la manzana”, en el que nuevamente podemos hablar de un hipertexto que, en su caso, adoptaría la forma de travestimiento, al mantener el tema del discurso inicial, si bien modificando su estilo y su resultado final. Pues, en Baquero, es un fruto y no una flor el que le sirve como imagen arquetípica para la idealización poética: “De ahí salió el modelo de las mejillas púberes; / de ahí el sello roto del amor, y la orgía / de dormir cara a las constelaciones / bajo un árbol de manzanas” (“Plenitud de la manzana”, *P. C.*, 142), y que nuevamente opera en sentido inverso, ya que no es la amada la que imita a naturaleza sino que esta vez es el mundo natural el que se asemeja a la dama<sup>200</sup>. Pero esta referencia a la belleza de la dama por el carácter sonrosado de sus pómulos se combina ahora con la mención al secreto de amor como tópico fundamental en la poesía cortesana y con el carácter desdeñoso que la amada adquiere en el Renacimiento. Si las églogas de Garcilaso constituyen una evidencia de la vitalidad de estos tópicos en el siglo XVI, podemos apreciar también su función en un poema de Baquero no por casualidad denominado precisamente madrigal, molde estrófico típicamente renacentista, y que en este caso opera desde una intertextualidad que muestra una alusión indirecta al tipo de texto que convoca:

---

<sup>200</sup> De la comparación hiperbólica de la amada con la naturaleza encontramos numerosos ejemplos durante la literatura renacentista y barroca, y para lo que podemos partir como ejemplo de los célebres versos de la égloga de Garcilaso de la Vega: “¡Oh más dura que mármol a mis quejas / y al encendido fuego en que me quemo / más helada que nieve, Galatea!” (Garcilaso de la Vega: “Egloga primera”, en *Ibid.*, p. 37). La diferencia que plantea Baquero es, una vez más, una inversión de la perspectiva, pues el punto de arranque de la comparación está puesto en el objeto y no en el sujeto.

Es el secreto amor el vencedor del tiempo.  
El amor nunca dicho, el reservado a las doncellas talladas en granito,  
El amor que no estalla en lumbres ni en miradas.  
Pienso en ti desde lejos, recuerdo, redescubro  
El mensaje piadoso que hay en tus desdenes.  
Aún guardo en las yemas de los dedos el rosado color de tus mejillas.  
(“Madrigal para Nefertiti”, *P. C.*, 136).

A la hora de establecer otras conexiones entre Gastón Baquero y Garcilaso de la Vega se evidencia una analogía en el tratamiento del paisaje. En concreto, la égloga III del poeta castellano, que también sirvió de inspiración a Lezama Lima<sup>201</sup>, presenta un *locus amoenus* típicamente renacentista del que cabe subrayar la presencia de una divinidad acuática cuya aparición peinándose la cabellera, provoca la llegada súbita de la primavera: "peinando sus cabellos de oro fino, / una ninfa, del agua, do moraba / la cabeza sacó, y el prado ameno, / vido de flores y de sombra lleno"<sup>202</sup>; esta irrupción del personaje femenino pudo servir de precedente a la doncella que en Baquero se peina los cabellos indefinidamente en "Silente compañero", y a la ninfa mencionada en sus "palabras en la arena por un inocente"<sup>203</sup>, pero sobre todo habría servido como fuente de inspiración para su poema "Primavera en el metro" en el que también sobreviene de forma inesperada la llegada de esta época del año: "Sí: entre Goya y Velázquez, en el

---

<sup>201</sup> También el agua es un motivo común a Garcilaso y a Lezama; si el primero se había servido de ella en su Égloga III, que tiene como escenario el río Tajo, al segundo le sirve como espejo en que se refleja el protagonista mitológico de sus célebre poema: "Muerte de Narciso". Según señala David Huerta "el agua de Garcilaso atrajo a Lezama, hombre de isla, es decir: rodeado de agua por todas partes" (David Huerta: "Lezama Lima y el agua de Garcilaso", en *Revista de la universidad de México* (2011) México, Universidad Nacional Autónoma de México, enero, 8, p. 94). El artículo también se encuentra disponible en Internet en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/8311/conten.html> [25/03/2014].

<sup>202</sup> (Garcilaso de la Vega: "Egloga tercera", en *Poesía castellana completa*, edición de Consuelo Burell, *op. cit.*, p. 123).

<sup>203</sup> Los versos de Baquero a los que nos referimos son los que a continuación presentamos: "donde la pobre doncella se peina infinitamente, / mientras espera, y espera, y espera, / acompañada por las rotas soledades de otros seres" ("Silente compañero", *P. C.*, 125), y los que mencionan un "amplísimo amor de inencontrable ninfa caritativo muslo de sirena" ("Palabras escritas en la arena por un inocente", *P. C.*, 49). Acerca de las ninfas y sus cabellos en Garcilaso de la Vega, y como posibles precedentes de los versos baquerianos pueden servirnos también las afirmaciones concernientes a la poesía de Lezama Lima, de quien se menciona "su intención de rescatar el modo de representación de las ninfas de Garcilaso" pues en su Nemosine "se conjugan la imagen clásica de Mnemósyne, el motivo de la cabellera proveniente de Garcilaso y de Casal" (Daniela Evangelina Chazarreta: "Presencias del mundo clásico en la obra de José Lezama Lima", en *Revista Argos* (2008-2009) 32, p. 158).

Metro, una mañana, / yo he asistido al nacimiento de la Primavera" ("Primavera en el metro", *P. C.*, 147). En cualquier caso sería necesario hablar prudentemente, de una reminiscencia hipertextual de determinados motivos que forman parte de la tradición poética en lengua castellana, y que alcanzan su punto culminante durante el Renacimiento.

Por lo demás, destaca también en Baquero la naturaleza en general, que se convierte, como acabamos de apuntar, en otro motivo primordial durante el Renacimiento, ya sea contagiándose del sentimiento amoroso del yo lírico, como sucede en Garcilaso de la Vega, o como reflejo de la armonía celestial, en autores como Fray Luis de León o San Juan de la Cruz, a los que nos referiremos en su momento<sup>204</sup>.

## II.2.2. Fray Luis de León: armonía y ansia de conocimiento

“Poesía, si me concedes tus favores, / creceré tan alto, / que mi frente se clavará  
como una viga / entre las mismas estrellas”

(Gastón Baquero: “Volver a la universidad”, *P. C.*, 388)

En lo concerniente al primero de estos acercamientos, tenemos, en el poeta cubano, la contaminación del sentimiento amoroso del yo lírico por parte del cielo: “Sólo tú eras mundo junto a la madrugada. / Tenías una manzana soñando entre las manos / y nadie sino el cielo y yo te contemplamos. / ¡Ay amor cómo el cielo miraba!” (“La estrella en el corazón, X”, *P. C.*, p. 350) en quien nuevamente se produce una analogía entre los ojos y las estrellas. Y tampoco es de extrañar por tanto que uno de los tópicos del Renacimiento retomados por Gastón Baquero sea precisamente aquel del *Locus amoenus* recreado una vez más en el poema “Pequeña elegía por Rafael Marquina” que presenta –a modo de cita intertextual– a los lectores del poeta medieval

---

<sup>204</sup> Si el Renacimiento retoma el tópico latino del *locus amoenus* como lugar adecuado para el placer y el descanso, y Garcilaso de la Vega es el primero en introducir ese elemento esencial en su famosas églogas, ya sabemos que posteriormente lo continuarán autores como Fray Luis de León, quien asocia este tópico al Edén o al Paraíso perdido.

Ramon Lull<sup>205</sup>: “Un libro de aforismos del Beato Ramón Lull; / un rincón silencioso en un parque olvidado; / un lector que de pronto levanta la mirada, / [...] en busca de una tierra distante, / y de otro lector cuyo libro resbaló de sus manos”, y que los invita a la contemplación serena de la naturaleza, y al abandono de la meditación:

No leamos más, no meditemos,  
que nada turbe el vuelo estéril de las golondrinas;  
contemplemos el mundo, sonriamos,  
y que la sonrisa nos baste hasta después de apagada la llama,  
que alcen hogueras los que no han descubierto la melodía del silencio  
(“Pequeña elegía por Rafael Marquina”, *P. C.*, 274).

Idéntica penetración en la naturaleza logra Baquero con su abierta mención<sup>206</sup> a dos autores renacentistas, Fray Luis de León<sup>207</sup> y Ausias March, que igualmente exaltan la tranquilidad del campo como forma de acercamiento a la divinidad:

Pero todo es silencio en torno mío:  
las nubes de Castilla van tan puras y altas,  
que lo sonoro y claro,  
el plectro de Fray Luis y la abeja de Ausias,  
vuelan también hacia regiones  
donde ya no penetra el pensamiento” (“Pequeña elegía por Rafael Marquina”, *P. C.*, 274).

A través de esta mención intertextual de carácter indirecto, el poeta cubano alude a los célebres versos de la “Canción a la vida retirada” luisiana que evocan el “son dulce,

---

<sup>205</sup> Este poeta y filósofo catalán destaca durante la época medieval por su actividad contemplativa, que le lleva, con apenas treinta años a abandonar su familia y, tomando el hábito franciscano, desarrollar una campaña para convertir a los infieles al cristianismo a través de la razón. Para un tratamiento más pormenorizado de este autor véase: Amador Vega Ezquerro: *Ramón Lull y el secreto de la vida*, Madrid, Editorial Siruela, 2002.

<sup>206</sup> Siguiendo la terminología de Antoine Compagnon, al que nos hemos referido en el capítulo I del presente estudio, hablamos en este caso de una de las tres modalidades de cita reconocidas por este estudioso, aquella en que se menciona únicamente el nombre del autor, si bien en el caso de Ausias, tenemos también una alusión indirecta a su propio discurso poético.

<sup>207</sup> Fray Luis de León (Cuenca, 1528-Ávila, 1591), poeta, humanista y religioso agustino de la Escuela salmantina, de quien destaca, además de su obra poética, su texto en prosa *De los nombres de Cristo*.

acordado, / del plectro sabiamente meneado”<sup>208</sup> a la vez que incorporan la abeja de Ausias March como representación del carácter finito de una existencia en la que el bien y el mal se hallan enlazados. Así, para el poeta catalán no actúa con cordura aquel que buscando un bien inestable se encuentra con el auténtico mal: “Loco es, por ende –y no bromeo– / el que trabajos quiere darse / por hallar un bien aparente, / pues, bien queriendo, su mal quiere”, de igual manera tampoco lo hace aquel que: “como la abeja se atormenta / queriendo más fuerte picar, / se muestra contra sí enemigo / quien en exceso tal bien quiere”<sup>209</sup>. Si su poema reflexiona sobre la omnipresencia del sufrimiento en la vida humana –a través de la figura de la abeja– con la caracterización del bien y el mal como el haz y el envés de una misma hoja, por su parte Gastón Baquero se inclina, en el texto arriba ilustrado, a favor de una elevación espiritual plena, sin la interferencia de ningún pensamiento que recuerde al hombre esa realidad irrevocable anunciada por Ausias March.

La enorme aceptación que Fray Luis conquista asimismo entre los restantes miembros del grupo *Orígenes* tiene su razón de ser en la escalada de lo bello a lo sencillo, –que no a lo fácil<sup>210</sup>–, producida en la poesía del agustino, y en el poder imaginativo de su escritura poética que es, según el propio Baquero, su rasgo más destacable<sup>211</sup>. Así, nuestro poeta justifica su propia poesía en afinidad con la del religioso, apuntando: “siento renovarse, en guerra con el peso del paso del tiempo, la

---

<sup>208</sup> Fray Luis de León: “Canción a la vida solitaria”, en *Poesía*, edición de Juan Francisco Alcina, Madrid, Cátedra, 1995, p. 75.

<sup>209</sup> Ausias March: *Obra poética*, selección y traducción de Pere Gimferrer, introducción de Joaquim Molas, Madrid, Alfaguara, 1978, p. 211.

<sup>210</sup> Roberto González Echevarría explica como mientras “Lezama sintió el torrente poético de Don Luis como una llamarada que lo consumía, Baquero la pureza de Fray Luis como transparencia depuradora de lo bello a lo sencillo, aunque no a lo fácil” (Roberto González Echevarría: “Homenaje a Gastón Baquero”, *loc cit.*, p. 101).

<sup>211</sup> El propio Baquero elogia la imaginación creativa del poeta renacentista y nos da una idea de la repercusión que los poemas de Fray Luis pueden tener sobre su obra y pensamiento poético al calificarlo como un “gigante parido por la imaginación, por la fantasía, es decir, por lo que el mundo clásico llamaba *carmina*, el ramo de poemas, el manojito de versos, es un hombre que ilustra el pensamiento de Bergson, según el cual la imaginación tiene lógica propia que es distinta a la lógica de la razón” (“Volver a la Universidad”, *P. C.*, 388).

sensación de crecer y crecer hasta llegar a las mismas praderas del cielo. La ilusión de poetizar, de explicarme fragmentos y retazos del universo, morirá conmigo” (“Volver a la Universidad”, *P. C.*, 394). En vista de esta indagación acerca de la realidad, se entiende que el carácter profundamente religioso de la poesía de Gastón Baquero exige necesariamente su filiación con Fray Luis de León, pues el acercamiento a la divinidad se rige por unas leyes similares en ambos y se refleja respectivamente en sus obras poéticas que constituyen el fruto de ese anhelo.

En primer lugar, el concepto cristiano de la creación de los hombres por Dios, que está presente en Gastón Baquero –no olvidemos al respecto algunos poemas como “Adán” o “Cuando los niños hacen un muñeco de nieve”–, también es fundamental en Fray Luis; si el religioso contrapone esta etapa de pureza e ingenuidad al deterioro posterior del ser humano, será este estado primigenio el que hilvanará su acercamiento al Creador<sup>212</sup>. Según el poeta renacentista, el hombre conoció la auténtica felicidad en el Paraíso pero en seguida se rebeló contra Dios, castigado por ello, abandonó ese contacto privilegiado, y se vio privado de aquella inocencia originaria. Es por ello que, precisamente mientras el resto de la creación evolucionó hacia la espiritualización y el contacto con Dios, el hombre se alejó de él, y este distanciamiento lo confrontó gradualmente con la naturaleza de la que también se apartó. No obstante, el ser humano puede rectificar su desobediencia y acercarse nuevamente al creador; para ello debe dejar de lado sus deseos materiales e intentar la espiritualidad que le permitirá la unión con el Supremo. Esta búsqueda de acercamiento a la divinidad por parte del ser humano

---

<sup>212</sup> Es el estado de armonía del hombre con Dios en el paraíso, el que es considerado por Fray Luis de León en sus poemas. En ellos nos presenta al hombre “en estado de inocencia, lo que presupone una perfecta concordia y armonía entre el hombre y Dios”. Se trata, según señala la crítica, de una etapa de plenitud, “la estancia en el Paraíso, caracterizada por esa correspondencia armoniosa entre el intelecto y el Espíritu (entre el ser pensante y Dios), que es donde radica el triunfo y la pervivencia de la felicidad humana y de su estado originario de inocencia, es decir, en esta etapa, el intelecto es guiado siempre por el Espíritu y, mientras esto sea así, no cabe el fracaso ni la percepción”. (Francisco Garrote Pérez: “Mito y sentido en fray Luis de León”, en *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, edición de Víctor García de la Concha y Javier San José Lera, Salamanca, ediciones Universidad, 1996, p. 254).



es la que canta Fray Luis en sus poemas y se verá también plasmada en algunos textos de Gastón Baquero que contraponen los dos estadios anteriormente dichos.

Aunque el poema de Baquero en el que se hace más evidente esta contraposición entre candidez infantil y deterioro posterior es aquel tan divulgado que manifiesta: “Yo soy el mentiroso que siempre dice la verdad. / quien no puede desmentirse ni ser otra cosa que inocente. / Yo soy un niño que recibe por sus ojos la verdad de su inocencia” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 50-51), hay otros poemas que manifiestan esta oposición: “Yo no quiero morirme ni mañana ni nunca, / sólo quiero volverme el fruto de otra estrella; conocer como sueñan los niños de Saturno, / y cómo luce la tierra cubierta de rocío” (“Preludio para una máscara”, *P. C.*, 78), o “Cuando los niños hacen un muñeco de nieve, / ellos saben que juegan a Dios, / autorizados por Dios” (“Cuando los niños hacen un muñeco de nieve”, *P. C.*, 112). En todos ellos es el sujeto infantil el que logra una mayor comprensión de Dios; según la cosmovisión luisiana, esto sería así por hallarse más próximo al estado de pureza previo al pecado original, y he aquí uno de los puntos fuertes para establecer nexos de hipertextualidad transpositiva entre ambas maneras de concebir este acercamiento.

De nuevo, asociada a esta búsqueda de la espiritualidad perdida, se encuentra otra idea del escritor renacentista que tiene repercusión en nuestro poeta, la de la música de las esferas<sup>213</sup>. Así, desde sus primeros versos, la oda “A Francisco Salinas” muestra la música como repetidora del origen del mundo<sup>214</sup>; en ella se percibe que “el aire se serena

---

<sup>213</sup> Gastón Baquero retoma conscientemente la concepción renacentista que intuía un universo conformado por diferentes globos o esferas. Según Alberto Bleca y Francisco Rico en “la concepción astronómica vigente en la época de Fray Luis, existen diversos cielos: cada uno tiene un movimiento que surge de sí: ése es el movimiento *propio* o *natural*, pero, además, cada cielo tiene el movimiento que le envía el que le es superior: es arrebatado por él” (Fray Luis de León: *Poesía*, edición de Antonio Ramajo Caño, estudio preliminar de Alberto Bleca y Francisco Rico, Biblioteca Clásica, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2006, p. 71).

<sup>214</sup> Con relación a la conclusión establecida por el agustino de la música como reminiscencia de nuestro origen divino, Fray Luis se centra en “la descripción de los efectos de la música en el alma, la elevación a la contemplación de la música divina, como si el arte fuese un recordatorio del origen primero, según la tesis platónica, e invitara a la presentación del mundo celeste perdido” (*Ibid.*, p. 23).

/ y viste de hermosura y luz no usada” procedente de “la música extremada, / por vuestra sabia mano gobernada”. Unos versos más adelante, para fijar esa candidez de que la música es traslaticia, el poema retoma a los clásicos grecolatinos que examinan cómo el movimiento de las esferas origina un sonido imperceptible para el oído humano, pues éste, acostumbrado a su manifestación constante, no es capaz de apreciar la aludida eufonía de los cuerpos celestes, promoviendo así la identificación de la música de Francisco Salinas y la armonía celestial del universo<sup>215</sup> que “traspasa el aire todo / hasta llegar a la más alta esfera” y alcanza una “no perecedera / música, que es de todas la primera”<sup>216</sup>. Pero, sobre todo, son aquellos versos que han sido desechados en algunas ediciones como apócrifos<sup>217</sup>, los que dan mayor cuenta del alcance de la música celestial como guía de la música terrena:

Ve como el gran maestro  
A aquesta inmensa cítara aplicado  
Con movimiento diestro  
Produce el son sagrado,  
Con que este eterno templo es sustentado<sup>218</sup>.

Puede decirse, a grandes rasgos, que como en Fray Luis, en el poeta cubano la melodía del universo se concibe como resultado de la mediación divina: “Cuando interrogamos con nuestro sufrimiento al creador de toda herida, /a la luz de todo misterio, a la clave de todo jeroglífico, / nos bendice desde las últimas estrellas la música

---

<sup>215</sup> Acerca de la “Oda a Salinas” el Padre Ángel Custodio Vega afirma que “es una interpretación platónico-pitagórica de la música. Se habla de la música material y sus efectos en el alma, y de la música o concierto de los orbes celestiales o si se quiere de la música inteligible; pero no de la celestial o angélica, que le hubiera dado un sentido místico” (Fray Luis de León: *Poesías*, edición, introducción y notas del Padre Ángel Custodio Vega, Barcelona, Planeta, 1980, p. 15).

<sup>216</sup> Fray Luis de León: “A Francisco Salinas”, en *Poesía*, edición de Juan Francisco Alcina, *op. cit.*, pp. 81-82.

<sup>217</sup> Andrey Lumsden Kouvel se refiere a la originalidad de estos versos considerándolos como “la atrevida figuración de Dios como el gran citarista del cielo” (Andrey Lumsden Kouvel: “El gran citarista del cielo: el concepto renacentista de la “música mundana”, en la «Oda a Francisco de Salinas» de Fray Luis de León” en A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribans, José Amor y Vázquez, (coord.): *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 de agosto de 1983*, 1986, [vol. 2], p. 220).

<sup>218</sup> Fray Luis de León: “A Francisco Salinas”, en *Poesía*, edición de Juan Francisco Alcina, *op. cit.*, pp. 81-82.

celeste (“Palabras de Paolo al hechicero”, *P. C.*, 113-114); con todo, este cosmos cadencioso es reversible en el poeta, pues algunas composiciones suyas cifran en este movimiento celeste un sonido lastimero, un quejido, síntoma del sufrimiento con que el autor interpreta la existencia mundana: “Usted cree que escucha las campanas y es la tierra quien gime” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 50), en la que consideramos una vuelta de tuerca de la mencionada teoría del autor renacentista.

Pero además, en el poeta áureo toda percepción musical es concebida como forma de aproximación a la divinidad por parte del ser humano y a la plenitud de los orígenes<sup>219</sup>, como desvelan una vez más los versos finales de su “Canción de la vida solitaria” en la que el yo lírico tiene “puesto el atento oído / al son dulce, acordado, / del plectro sabiamente meneado”<sup>220</sup>. En ellos, según Alberto Blecua y Francisco Rico, Fray Luis “canta al ritmo del plectro que Dios toca: su poesía es obediencia y seguimiento del ritmo de Dios”<sup>221</sup>. Similar emoción se percibe en la poesía del cubano, que sugiere el contraste de esa cadencia divina con la música terrestre como negación del perdón de los hombres, aludido ya en “Palabras de Paolo el hechicero” en el que, sin embargo, la misericordia del Creador absuelve al yo lírico, y lo glorifica, lo que constituye un paso seguro en esa búsqueda de lo divino.

De todos modos, el contacto con la divinidad no siempre es tan efectivo, ni en el autor renacentista ni en nuestro poeta pues, en ocasiones, la distancia que media entre

---

<sup>219</sup> Por otro lado, según Armando López Castro la música es, como la danza y la poesía –a la que más tarde nos referiremos– una forma de acercamiento a la divinidad: “La danza, la música y la poesía han nacido al mismo tiempo y son en principio partes constitutivas de un todo. En Pitágoras lo primario es el acorde; en San Juan, la palabra. La estrecha relación entre música y poesía se asienta en mitos comunes. Ambas son formas del lenguaje sagrado, del lenguaje de la realidad cósmica, anterior a la historia y pensamiento humanos. Esa palabra perdida es fuente de todos los lenguajes y todos los lenguajes tienden hacia ella. De todos ellos, es la música, que dura un instante de eternidad, la que más se aproxima al origen, al principio” (Armando López Castro: “La armonía en fray Luis de León”, en Víctor García de la Concha y Javier San José Lera (eds): *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, *op. cit.*, p. 661.

<sup>220</sup> Fray Luis de León: “Canción de la vida solitaria” en *Poesía*, edición de Juan Francisco Alcina, *op. cit.*, pp. 74-75.

<sup>221</sup> Fray Luis de León: *Poesía*, edición de Antonio Ramajo Caño, estudio preliminar de Alberto Blecua y Francisco Rico, *op. cit.*, p. 15.

Dios y el hombre constituye un abismo insalvable. En esta línea de pensamiento, y como fuente literaria del autor renacentista, se encuentra San Bernardo de Claraval de quien son característicos los lamentos ante el alejamiento de la figura divina<sup>222</sup>. A este respecto, Ricardo Senabre se refiere a una corriente no ortodoxa, opuesta a la planteada por los padres de la Iglesia que presenta la ascensión como un hecho jubiloso, reproduciendo en sus textos “la aflicción de las criaturas al verse privadas de la presencia del padre”<sup>223</sup>. Es a este desarraigo al que se refiere Baquero en otros textos y al que también Fray Luis apuntará en algunos de sus versos, que recogen la hipótesis de un Dios que abandona a los hombres, idea que aparece por ejemplo en la oda “En la ascensión” en la que el yo lírico increpa al ser divino por su abandono “¿Y dejas, pastor santo, / tu grey en este valle hondo, oscuro, / con soledad y llanto” y a continuación se pregunta cuales serán las consecuencias de dicho desamparo: “Estando tú encubierto / ¿qué norte guiará la nave al puerto?”<sup>224</sup> Esta orfandad también se halla en algunos textos de Gastón Baquero como “Cuando los niños hacen un muñeco de nieve” en el que los juguetes modelados por los niños se asimilan a guardianes perdidos en el desierto, y donde el abandono del hombre por parte de Dios es absoluto. En definitiva, hay dos notas que confluyen en los poemas de ambos autores: el de la oscuridad en que Dios deja a los hombres después de la creación –en el caso de Baquero– y la de Jesucristo, tras su muerte, –en el caso de fray Luis–, y el consiguiente desconcierto y desorientación en que quedan los humanos y que nos permiten hablar de una alusión en el discurso poético de Baquero, quien, como sabemos, tenía asimilado el pensamiento luisiano.

---

<sup>222</sup> En el siguiente texto de San Bernardo queda constancia de esta visión desgarradora del abandono de los hombres por parte de Jesucristo en su ascensión a los cielos y se destacan los dos polos entre los que se debate el cristianismo: “¿Cómo me dejaste sin despedirte de mí, cuando hermoso en tu gala, Rey de la gloria, te retiraste a las alturas de los cielos?” (San Bernardo De Claraval: *Obras Completas, I*, edición de Gregorio Díez Ramos, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1953, p. 536).

<sup>223</sup> Ricardo Senabre: *Tres estudios sobre Fray Luis de León*, Salamanca, Gráficas Europa, 1978, p. 79.

<sup>224</sup> Fray Luis de León: “En la ascensión”, en *Poesía*, edición de Juan Francisco Alcina, *op. cit.*, pp. 162-163.

Este estigma, ya lo veremos en su momento, será una constante del Modernismo, donde se hace más patente el tema de la muerte de Dios de que se apropiará Baquero:

Cuando los niños hacen un muñeco de nieve,  
Una vez satisfechos y plenos como el mismo Padre de todas las criaturas,  
Lo abandonan gentiles a su nuevo destino,  
Y queda sorprendido de ser para siempre una sombra arrojada a la nieve,  
Aquel a quien los niños dejan como un centinela perdido en el desierto  
(“Cuando los niños hacen un muñeco de nieve”, *P. C.*, 112).

Si el poema arriba señalado presenta la posibilidad de que el hombre reciba la atención divina “No podemos mirar en torno: nadie ha de perdonarnos. / Ninguna mano humana acariciará nuestra extraña herida / (esa herida que Dios mismo tiene que haber hecho)” (“Palabras de Paolo al hechicero”, *P. C.*, 113), deja sin embargo abierta una posibilidad a la piedad del creador: “comprendo que sólo Él puede perdonarnos, porque sólo Él nos ama / y nos comprende, ya que nos ha creado como abismo y misterio, también para Su gloria” (“Palabras de Paolo al hechicero”, *P. C.*, 114)<sup>225</sup>.

Frente a este especial estado de orfandad en que el ser humano se encuentra, alejado de Dios, la contemplación se evidencia como la única forma de acercamiento a Él; de hecho, la sabiduría como motivo que vincula el quehacer poético con la labor celestial es otro punto de contacto entre Gastón Baquero y el poeta renacentista. Así, en la “Oda a Felipe Ruiz”, Fray Luis equipara a Dios con el conocimiento como origen de la ciencia, algo parecido ocurre en el popular poema de Baquero en el que Dios habla a través del yo poético al que asegura que con la muerte alcanzará el supremo conocimiento: “Mañana sabrás todo. Mañana. Duerme, niño inocente, duerme hasta

---

<sup>225</sup> Esta idea que conlleva el retorno de Cristo a la tierra será también de gran tradición en la literatura finisecular, y concretamente –como veremos–, en la literatura modernista; a ella se refiere Hinterhäuser en su capítulo “El retorno de Cristo” en donde se plantea cual sería la reacción de los hombres si Cristo retornase a la tierra, esto es, “cómo reaccionaría la sociedad actual si apareciera de repente o, a la inversa, qué opinaría de ella Cristo si regresara súbitamente”, que según el crítico alemán es un interrogante que podría considerarse “patrimonio común de toda la literatura europea de fin de siglo, y es precisamente esta frecuencia lo que permite que sea considerado como una de las manifestaciones esenciales de la época” (Hans Hinterhäuser: *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, p. 16).

mañana. / Le mostrarás el polvoriento camino de la muerte, anciano dominante, / bufón de Dios, poeta” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 48). Si en este texto se describe la escritura automática a través del sueño, característica del Surrealismo, lo que hace ostensible su capacidad de fusión con la divinidad como rasgo principal del periodo unitivo del encuentro místico con Dios<sup>226</sup>, plantea otras afinidades, también mencionadas en algunos textos suyos, tales como la inocencia del ser entregado a su creador o su abandono en manos de la divinidad, lo que nos permite atribuirle una hipertextualidad plural muy desarrollada.

Por otra parte, la poesía del cubano se halla también en paralelo con el deseo de Fray Luis de evasión del mundo y de contemplación de aquella realidad de que es trasunto el firmamento; de modo que la mención al sueño y al olvido de lo terrestre que se plasma en su oda “Noche serena”, en la que es perceptible un ansia de armonía y un anhelo de paz, son motivos que tampoco se revelan ajenos a la cosmovisión poética de Gastón Baquero<sup>227</sup>. Así, en los versos del poeta renacentista: “Cuando contemplo el cielo / de innumerables luces adornado”, el hombre eleva sus ojos al cielo poblado de estrellas como contraposición al Valle de lágrimas que es la tierra<sup>228</sup>, de manera similar, esta oposición entre el suelo y el cielo, al que eleva su mirada el poeta, es una constante en la

---

<sup>226</sup> Sobre la similitud de la poesía de Gastón Baquero con la mística hablaremos en el apartado dedicado a la persistencia de San Juan de la Cruz en su poesía.

<sup>227</sup> Según Emilio Alarcos Llorach “entre las odas de fray Luis de León asignadas al periodo posterior a su absolución, unas cuantas, según el contenido que las informa, se refieren a lo que se podría resumir con la etiqueta de «búsqueda de la serenidad». Según Alarcos, “su anhelo por la alta esfera divina” se puede percibir en algunos de sus poemas como la Oda I (*Qué descansada vida*) en la que “se canta el ocio escondido, lejos del ruido del mundo, a la sombra tendido, el oído atento al son dulce acordado del plectro sabiamente meneado”, la Oda III (*El aire se serena*) en la que “frente al mar tempestuoso de la vida mundanal el poeta evoca un mar de dulzura sin accidente alguno, de lejos, con dolorida nostalgia (*durase en tu reposo, sin ser restituido jamás a aqueste bajo y vil sentido*)”. Según Alarcos, “el sentimiento de añoranza también impregna otras odas: la X (A Felipe Ruiz: *¿Cuándo será que pueda?*), la XII (*¿Qué vale cuanto vee*), la XIII (*Alma región luciente*), la XIV (*Oh ya seguro puerto*) y, en fin, la VIII (*Cuando contemplo el cielo*).” (Emilio Alarcos Llorach: *El fruto cierto. Estudios sobre las odas de fray Luis de León*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 149).

<sup>228</sup> En la contemplación del cielo por parte de Gastón Baquero el poeta vacila entre la positiva percepción luisiana del mismo y la apreciación más pesimista propia de autores como Unamuno: “Si el agustino obtiene una sensación de armonía en la contemplación del cielo estrellado, Unamuno, aún viendo la hermandad de las constelaciones, siente la comezón de la interrogación existencial: ¿Qué hay detrás de esas luminarias celestiales?” (Fray Luis de León: *Poesía*, edición de Antonio Ramajo Caño, estudio preliminar de Alberto Blecua y Francisco Rico, *op. cit.*, p. LXXXVII).

poesía de Fray Luis de León<sup>229</sup>, pues en su obra, según Ricardo Senabre, se produce una “contraposición entre cielo y tierra, entre la patria del alma y el destierro del cuerpo”<sup>230</sup>. En el poeta cubano, esta oposición entre el mundo terrenal y el celestial se manifiesta de manera reiterada en una búsqueda de espiritualidad plena, notoria en algunos textos como “Breve viaje nocturno” en el que el espíritu abandona el cuerpo<sup>231</sup>:

Mi alma sale de mí, se va de viaje  
guiada por elefantes blanquirrojos,  
y toda la tierra queda abandonada,  
y ya no pertenezco a la prisión del mundo,  
pues llego hasta la luna, desciendo  
en sus verdes ríos y en sus bosques de oro (“Breve viaje nocturno”, P. C.,  
183).

Esta contradicción entre el mundo visible y el invisible que es una constante en Gastón Baquero, también está presente en Fray Luis quien en *De los nombres de Cristo*

---

<sup>229</sup> Son numerosos los poemas de Fray Luis de León donde se hace perceptible esta separación entre el cielo y la tierra “en el oscuro *suelo* / luz tarde conocida, / senda que guía al bien, poco seguida; / tú dende la hoguera / al *cielo* levantaste la fuerte Alcides” (“A Don Pedro Portocarrero”); “En pueblo inculto y duro / induce poderoso igual costumbre, / y, do se muestra oscuro / el cielo, enciende lumbre” (“A Don Pedro Portocarrero”); “Cuando contemplo el cielo, / de innumerables luces adornado, / y miro hacia el suelo / de noche rodeado, / en sueño y en olvido sepultado” (“Noche serena”); “¿Cuándo será que pueda / libre desta prisión volar al cielo” (“A Felipe Ruiz”); “que quien se opone al cielo, / cuanto más alto sube, viene al suelo” (“A Don Pedro Portocarrero”); “Guardad vuestro destierro, que a el suelo / no puede dar contento al alma mía, / si ya mil vueltas diere andando el cielo” (“En una esperanza que salió vana”); “Pues, ¿quién diré primero, / que el Alto y que el Humilde, y que la vida / por el manjar grosero / restituyó perdida, / que al cielo levantó nuestra caída?” (“A todos los santos”); “Virgen, que el sol más pura, / gloria de los mortales, luz del cielo, / en quien es la piedad como la alteza: / los ojos vuelve al suelo” (“A nuestra señora”).

<sup>230</sup> Ricardo Senabre: *Estudios sobre Fray Luis de León*, Salamanca, ediciones Universidad de Salamanca, 1998, p. 57.

<sup>231</sup> En esta idea se encuentra también la doctrina neoplatónica de que, a la muerte del cuerpo, el alma asciende a la región sublunar, y que a su vez procede del pensamiento platónico del descenso del alma al cuerpo. En el *Timeo*, el Demiurgo dividió las almas de acuerdo con los astros, de modo que aquellas tienen por morada el astro que les corresponde. Llegado el momento han de descender para habitar el cuerpo que les ha sido designado. Tras la muerte corporal el alma regresa al astro del que procede, las de los seres malvados se reencarnarán de nuevo y cada vez en un ser perteneciente a la escala más baja de los seres vivos. En relación con este asunto es importante la afirmación de Hernán Sánchez quien explica como “En el universo de Aristóteles, Ptolomeo, Santo Tomás y Quevedo, la tierra ocupa la posición más baja que se corresponde con su inferioridad ontológica, ya que es el lugar de la generación y de la corrupción, de los cambios rápidos y de la inestabilidad. Todo lo que se encuentra de este lado de la esfera sublunar se ve relegado a una especie de infierno cósmico. Por el contrario, las esferas planetarias son divinas, y más allá del cielo de los elementos fijos empiezan las residencias de Dios en un mundo incorruptible de éter y de fuego puro” (Hernán Sánchez M. de Pinillos: “Elementos sagrados y profanos en la poesía de Quevedo”, en *Perinola: revista de investigación quevediana* (2005) marzo, 9, p. 199, en el enlace: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/elementos-sagrados-y-profanos-en-la-poesa-de-quevedo-0/> [16/06/2014].

habla de una conexión entre esta “hermosura del cielo y mundo que vemos, y la otra mayor que entendemos y que nos esconde el mundo invisible”<sup>232</sup>. De manera que “la estética luisiana gira siempre en torno a ese espacio que va desde lo que ve a lo que no ve, pero que imagina y cree ciegamente en ello, desde la belleza visible a la invisible que considera perfecta, o, dicho de otro modo, del Cristo imaginado”<sup>233</sup>. Francisco Garrote Pérez, defiende la existencia de una conexión entre el espacio terrenal y el celestial en muchos de sus versos y también en algunos pasajes de sus obras en prosa, en los que “el autor se estremece ante la belleza que se ve y siente la tensión viva y profunda entre la belleza que contempla en este mundo y la gran diferencia existente con la belleza que presiente y no se ve”. Para él, en Fray Luis se produce un movimiento cuyo eje “va desde lo que se ve en este mundo visible hasta lo que intuye del mundo invisible –que no es otra cosa que el espacio platónico que se abre ante la penumbra y la plena luz”<sup>234</sup>. También para Baquero lo invisible se manifiesta de forma especial para unos pocos elegidos: “Porque el silencio es el lenguaje de nuestra tribu, / y no queríamos perder el río invisible, a cuya orilla, /éramos dueños y maestros del silencio” (“El río”, *P. C.*, 290). En general, el mundo visible es para él una representación del mundo invisible al que sólo podemos acceder a través de la imaginación.

Por lo demás, también el constante anhelo de paz que aparece sublimado en los humanistas del Renacimiento a través del reino de Saturno es un elemento fundamental de la Edad Media, que se relaciona, dentro de la teoría de los cuatro humores, con el temperamento melancólico<sup>235</sup>, y nos permite ponerlo en dependencia con la presencia de ese planeta en Gastón Baquero, quien lo identifica con la tranquilidad y la inocencia:

---

<sup>232</sup> Fray Luis de León: *De los nombres de Cristo*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 259.

<sup>233</sup> Francisco Garrote Pérez: “Mito y sentido en fray Luis de León”, *loc. cit.*, p. 260.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>235</sup> Acerca de la relación de este planeta con el estado de ánimo señalado cabe indicar que prácticamente “todos los escritores de la baja Edad Media y del Renacimiento tuvieron por hecho incontestable que la melancolía, ya fuera morbosa o natural, guardaba una relación con Saturno, y que éste era el verdadero culpable del carácter y destino desdichados del melancólico” (Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza editorial, 1991, p. 139).



“Sólo quiero volverme el fruto de otra estrella; / conocer cómo sueñan los niños de Saturno / y cómo luce la tierra cubierta de rocío” (“Preludio para una máscara”, *P. C.*, 78). Y si bien el pensamiento medieval caracterizaba como melancólicos a los nacidos bajo el signo de Saturno, en conexión con los aspectos más negativos<sup>236</sup> del personaje mitológico, durante el Renacimiento adquirirá una valoración positiva que conllevará la consideración de los ligados a este carácter como hombres dotados de un intelecto superior<sup>237</sup>. Este motivo también se presenta en los siguientes versos: “Yo imagino que estas rojas brasas / colgadas de sus ramas dan señales, y llaman / a los remotos hombres de Saturno, porque concurran / a la plenitud de la manzana” (“Plenitud de la manzana”, *P. C.*, 142).

Pero además, para el religioso, la palabra poética es también de origen divino, pues constituye una dádiva del creador a los hombres, de la que el poeta es mero transmisor<sup>238</sup>; Sobre esto Francisco Garrote sugiere que en Fray Luis es el ser supremo quien “mueve al poeta y le inspira comunicándole un mensaje para beneficio de los hombres. Se trata, pues, de un mensaje divino, que procede de Dios y no de los hombres y mueve al poeta de forma mecánica<sup>239</sup>”. En opinión del crítico existe una relación entre el pensamiento poético de Fray Luis, explicitado principalmente en *De los nombres de*

---

<sup>236</sup> También el dios mitológico es asumido como trasunto del efecto melancólico: “La naturaleza que reciben los nacidos bajo Saturno: en correspondencia con la naturaleza del dios, es oscura, tosca y pesada, y por ello nos vemos una vez más frente al consabido retrato de los hijos de Saturno que son melancólicos y avarientos, y dicen una cosa con la lengua y otra con el corazón; son solitarios; trabajan la herencia de sus padres y antepasados; son silenciosos y apagados, y cuando saben algo no se les olvida fácilmente” (*Ibid.*, p. 189).

<sup>237</sup> Según la reflexión medieval “La melancolía procede de Saturno, pero es, en efecto, un «don singular y divino», del mismo modo que Saturno ya no es sólo el astro más poderoso, sino también el más noble. Que sepamos, Ficino fue el primer autor que identificó lo que «Aristóteles» había llamado la melancolía de los hombres intelectualmente sobresalientes con el «furor divino» de Platón (*Ibid.*, 254).

<sup>238</sup> Félix García indica, recogiendo las propias palabras de Fray Luis de León, que existe una identificación entre la poesía y la escritura de los profetas “que, incitados por otras causas sobrenaturales hablaron, el mismo espíritu, que los despertaba y los levantaba a ver lo que los otros hombres no veían, les orientaba y componía y como metrificaba en la boca las palabras, con número de consonancias debidas, para que hablasen por más subida manera que las otras gentes hablaban y para que el estilo del decir se asemejase al sentir y las palabras y las cosas fuesen conformes” (Fray Luis de León: *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 16-17).

<sup>239</sup> Francisco Garrote Pérez: “Mito y sentido en fray Luis de León”, *loc. cit.*, p. 259.

*Cristo*, y sus propios textos<sup>240</sup>. Así, la finalidad y la esencia de la poesía para el autor renacentista es la de un mensaje que “inspiró Dios en los ánimos de los hombres”, con la concreta misión de, con fuerza y movimiento “levantarnos al cielo, de donde ella procede; porque poesía no es sino comunicación del aliento celestial y divino”<sup>241</sup>. Una interpretación afín de la poesía como fruto del soplo divino está implícita en los versos de la “Canción de la vida solitaria” que defienden el papel divino en la creación lírica: “puesto el atento oído / al son dulce, acordado, / del plectro sabiamente meneado”<sup>242</sup>, y que retoman una concepción platónica de poeta como un ser enajenado, trasmisor de los pensamientos divinos.

No cabe duda de que este motivo del dictado divino se muestra de algún modo en las “Palabras escritas en la arena por un inocente” de Baquero en las que, como acabamos de señalar, el yo lírico se percibe a sí mismo “como un niño inocente que hace lo que le dictan desde el cielo” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 45). De hecho, esta función intermediaria de la divinidad en la poesía de Gastón Baquero también se deja ver en otro poema de carácter marcadamente religioso, “Canta la alondra a las puertas del cielo”: “Aquí, aquí también resuena el canto de la Alondra, lejos del cielo divinal resuena / como una llamada urgente es escuchado, como alguien que dice palabras que le dicta / un músico sapiente, un rey, un exigente dueño custodiado de flamígero coro”. Esta vez es el canto de la alondra el que, imbuido del aliento divino, se constituye además en símbolo de la elevación del ser humano para alcanzar la comunión con Dios: “Yo sé que ella suplica el presto arribo de algunos seres amados por mi alma”

---

<sup>240</sup> Al comenzar *De los nombres de Cristo*, el escritor pide ayuda a Jesucristo para que le ayude a hablar con propiedad de Él, puesto que el conocimiento de Dios es algo que se escapa a la comprensión humana: “desconfiando de nosotros mismos y confessando la insuficiencia de nuestro saber, y como derrocando por el suelo los coraçones, supliquemos con humildad a aquesta divina luz que nos amanezca, quiero dezir, que embíe en mi alma los rayos de su resplandor y la lumbre, para que en esto que quiere dezir dél, sienta lo que es digno dél, y para que lo que en esta manera sintiere, lo publique por la lengua en la forma que debe” (Fray Luis de León: *De los nombres de Cristo*, *op. cit.*, p. 154).

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>242</sup> Fray Luis de León: “Canción de la vida solitaria”, en *Poesía*, edición de Juan Francisco Alcina, *op. cit.*, p. 75.

(“Canta la alondra a las puertas del cielo”, *P. C.*, 374) y sugiere esta idea de repetición de la armonía celestial a través de su canto.

Por otra parte, Fray Luis sugiere que dar testimonio es la labor del poeta, pues como dice en *De los nombres de Cristo* era el espíritu quien guiaba a los que atestiguaban su palabra, “los despertava y levantava a ver lo que los otros hombres no vían”<sup>243</sup>. Por lo tanto, el poeta es, además de testigo del mensaje divino, el encargado de comunicárselo al resto de los hombres. En Baquero éste adopta la forma de un niño que acompaña al yo lírico:

Parece que estoy solo, y golpeándome el hombro está este niño,  
este aislado de la multitud, lleno de piedad por ella,  
que se inclina sobre el centro del misterio,  
y golpea y maldice,  
y hace estremecerse al barro y al arcángel,  
porque es el Testimonio, el niño prodigio que trae la corona de espinas,  
la verdad asfixiante del sordo y ciego cielo (“Silente compañero”, *P. C.*,  
125).

Enlazado con este motivo, se encuentra el propio pensamiento de Gastón Baquero referido a la versión horaciana del acreditado poeta, en la manifestación del poder enaltecedor que concede a la poesía sobre el ser humano: “Clavarse como una viga en la pared del cielo, enterrarse entre las estrellas, es la ilusionada ambición de quien se abraza a la poesía como el náufrago al salvavidas, como el navío extraviado a la luz del faro”. (“Volver a la Universidad”, en *P. C.*, p. 388), y que en este caso constituye una forma de intertextualidad plena, que el poeta fija a través del uso de la letra cursiva. La misma idea se plasma en un poema suyo en el que, hablando de sí mismo en tercera persona, afirma que “Sólo quiere una cosa, sólo una: / descubrir el sendero que lo lleve / a hundirse para siempre en las estrellas” (“Retrato”, *Magias e invenciones*, *P. C.*, 156), y que de alguna manera es una transliteración de la poesía de Fray Luis de León que

---

<sup>243</sup> Fray Luis de León: *De los nombres de Cristo*, *op. cit.*, p. 254.

Baquero mismo cita, refiriendo las distintas versiones de la oda de Horacio<sup>244</sup> que comienza diciendo “Y así, si tú en el número me pones / de los poetas líricos, que el cielo / toco pensaré con la cabeza” y prosigue: “que si a tu juicio es digna / de entrar en este cuento / mi voz, en las estrellas haré asiento” para concluir con el arrebató superior del yo lírico: “Poesía, si me concedes tus favores, / creceré tan alto, / que mi frente se clavará como una viga / entre las mismas estrellas” (“Volver a la universidad”, *P. C.*, 387-388), que constituye nuevamente una cita del autor y de sus versos.

Así, según Baquero el maestro salmantino “puso en verso castellano la primera de las odas del libro de Horacio, y halló para ella dos versiones y una prosificación. En la primera asentó con suavidad horaciana pura, la declaración que contiene la médula del efecto de lo poético en el ser humano” y añade que “ese reconocimiento de la poesía como fuerza estiradora de la estatura del hombre hasta volverlo a tan gigantesca escala que le baste para tocar el cielo con la frente, es descrito en la segunda versión hecha por fray Luis con un pincel más vigoroso, con un trazo más fuerte y más rotundo” y finalmente estima que “dejó fray Luis vibrando esta consigna, cantándola en el oído del seguidor de la poesía, que se siente en efecto crecer, y subir, o soñar subir, más allá de la habitual estatura”. (“Volver a la universidad”, *P. C.*, 387-388). De esta manera el papel del poeta se aproxima al del ser divino en tanto que, frente a la mera constatación de la realidad circundante, se convierte en creador de la misma. En virtud de esta capacidad que Dios concede al poeta, también en la concepción del clásico castellano, aquel puede equipararse a Dios<sup>245</sup>: “Por mi mano plantado tengo un huerto, / que con la primavera, /

---

<sup>244</sup> Una vez más, la admiración del poeta cubano por el poeta clásico se plasma en la siguiente reflexión personal: “Fray Luis, a la luz de Horacio, sentía que el tamaño del hombre se despereza, se estira hasta lo inverosímil, por el empujón hacia lo alto que le da la poesía” (“Volver a la universidad”, *P. C.*, 388).

<sup>245</sup> Sobre esta visión luisiana del poeta como remedo de Dios son representativas las siguientes palabras de Colin P. Thompson en su artículo sobre fray Luis de León, en el que asevera: “El poeta es artista, es creador, porque el hombre es creado a la imagen de Dios e imita a Dios creando. Dios plantó el jardín original, donde pecó y cayó el hombre; el hombre planta huertos con sus manos donde intenta vencer las tentaciones que le expulsaron antes del jardín bíblico, maldito por el pecado original, pero todavía presentes en el mundo, y evocadas en las metáforas del «mundanal rüido». El jardinero que planta el

de bella flor cubierto, / ya muestra en esperanza el fruto cierto”<sup>246</sup> en el que también la labor del poeta es un emulador de la labor divina en tanto que creador a través de la palabra de un conocimiento fructífero para los demás hombres.

Por otro lado, la consideración de la poesía como forma de sabiduría, que ofrece el joven Baquero<sup>247</sup> también halla su germen en la mencionada “Canción a la vida solitaria” de Fray Luis en la que el poeta, siguiendo a Horacio, considera sabio a aquel que procura la contemplación, de acuerdo con una percepción modulada por el estoicismo, y alejándose del trasiego del mundo. Conectada a esta, otra idea luisiana, la de la pobreza como verdadero bien frente a las riquezas como fuente de inquietud y desasosiego<sup>248</sup> puede encontrarse además en el poema del cubano “Mendigo en la noche vienesa” en el que se exalta la dignidad de un menesteroso por su desprendimiento de los bienes terrenales: “No puedo olvidar aquel mendigo, / de pie orgullosamente en un rincón de la noche, / clavado frente a las rojas cúpulas de San Carlos” (“El mendigo en la noche vienesa”, *P. C.*, 137). En él, la exaltación de la pobreza funciona como acicate a la sabiduría que defiende el agustino, la de la vida contemplativa.

En otro orden de cosas, si la imagen poética constituye para Fray Luis de León un mecanismo de acercamiento a Dios, no podemos ignorar cómo su acentuado sentido

---

huerto por su mano, imitando a Dios, es imagen también del poeta, que recrea el mundo: ordenando las palabras, buscando nuevas y sorprendentes combinaciones, para que sea renovada nuestra visión de lo humano.”(Colin P. Thompson: “La teoría de los nombres y la metáfora en la poesía de fray Luis de León” en *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, edición de Victor García de la Concha y Javier San José Lera, *op. cit.*, p. 555).

<sup>246</sup> Fray Luis de León: “Canción de la vida solitaria”, en *Poesía*, edición de Juan Francisco Alcina, *op. cit.*, p. 72.

<sup>247</sup> En sus “Palabras escritas en la arena por un inocente”, Baquero presenta al poeta con un triple apelativo: “bufón, anciano dominante, sabio de Dios”, que tendrá la capacidad de mostrar al mundo “el polvoriento camino de la muerte” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 48).

<sup>248</sup> El tópico literario del desprecio de los bienes materiales está presente en algunos poemas de Fray Luis de León entre los que cabe señalar el mencionado poema “Vida solitaria” en el que el yo poético elogia la escasez como fuente de riqueza espiritual: “A mi la pobrecilla / mesa, de amable paz bien abastada, / me baste” (Fray Luis de León: “Canción de la vida solitaria”, en *Poesía, op. cit.*, p. 74). Esta idea está presente además en otros poemas: “No da reposo al pecho, Felipe, ni la India, ni la rara / esmeralda provecho; / que más tuerce la cara / cuanto posee más el alma avara” (Fray Luis de León: “A Felipe Ruiz”, en *Ibíd.*, p. 92); “Aunque en ricos montones / levantes el cautivo, inútil oro; / y aunque posesiones / mejores con ajeno daño y lloro” (Fray Luis de León: “Contra el juez avaro”, en *Ibíd.*, p. 155).

religioso lleva a Gastón Baquero a recoger la teoría de los nombres del agustino para darle un sentido dentro de su obra poética. Si para el autor renacentista, además de dar forma a una idea, las palabras tienen una función teológica, pues “a través de ellas somos capaces de llevar dentro otros mundos, otros seres, lo cual nos hace semejantes a Dios. Por medio de sus nombres, la realidad de las cosas existe dentro de nosotros”<sup>249</sup>, por eso en Gastón Baquero las cosas se vuelven reales sólo por el hecho de nombrarlas, como acontece en el poema “Canción sobre el nombre de Irene”<sup>250</sup>, en el que, en analogía con Fray Luis, la designación de las cosas las dota de existencia: “¡qué real y sólida eres, qué verdadera eres / en medio del irreal universo por llamarte Irene!” (“Canción sobre el nombre de Irene”, *P. C.*, 128).

Sujeta a esta teoría de los nombres se encuentra el papel de la metáfora. Para Baquero, las metáforas son algo más que una herramienta poética, pues permiten hallar conexiones antes ignoradas entre las cosas pero que subyacen a ellas<sup>251</sup>, como acontece en el poeta áureo, en quien “cualquier cosa existente puede describirse en términos que pertenecen a cualquier otra por el común origen que comparten en Dios”. En consecuencia, “Dios, como engendrador de todas las cosas y de los nombres que tienen, es propiamente objeto del mayor número posible de metáforas” pues cualquier objeto tiene “la capacidad de representar por metáfora un aspecto de la verdad perfecta y absoluta, Dios, de donde procede. El lenguaje metafórico, por lo tanto, llega a ser una

---

<sup>249</sup> Colin P. Thompson: “La teoría de los nombres y la metáfora en la poesía de fray Luis de León”, *loc cit.*, p. 548.

<sup>250</sup> En el mencionado poema el yo lírico sugiere la existencia de una isla cuya existencia se verifica a través de su nombre: “-Perdone usted, señor, ¿cómo se llama esta isla? /Y con un gran desdén, entreabriendo apenas los labios / y mirándome para nada, dijo suavemente: / -¿Cómo va a llamarse esta isla? Esta isla se llama Irene” (“Canción sobre el nombre de Irene”, *P. C.*, 129).

<sup>251</sup> La tarea del poeta consiste en desentrañar la realidad oculta a nuestros ojos, pues, según el propio escritor cubano explica: “El universo está allí delante, intacto casi todavía para nuestro conocimiento. Si oponemos a su dura sustancia, hecha de claves y reservados jeroglíficos –asequibles no obstante al espíritu–, un simple instrumento de pasado, de conformidad con lo ya tenido y comprobado como posible, todo el inmenso bosque de sus relaciones inéditas, de sus claridades y tinieblas –modos de claridad–, permanecerá intacto, extraño y hostil. La poesía no es sino el ejercicio de penetración e intervención en el recinto desconocido o cerrado aún del mundo, aprovechándose del poder traslaticio que obra el lenguaje sobre la realidad.” (“Los enemigos del poeta”, *P. C.*, 39).

forma de contemplar a Dios y de penetrar el misterio de las ocultas relaciones entre todas las cosas”<sup>252</sup>, de modo que es la Creación divina el soporte que permite la trama de imágenes establecida por el poeta, como sugiere Gastón Baquero: “el quehacer de la poesía es definible como una tendencia a usar relaciones dadas como simples puntos de partida en busca de las relaciones inexistentes. Erige dimensiones, descubre aquellas ocultas huellas que nos circundan y que por hábito y pequeñez de repertorio nos permanecen inexistentes” (“Los enemigos del poeta” *P. C.*, 39).

Y son los nombres los que, liberados de su encadenamiento a las cosas, pueden acceder al conocimiento de una realidad superior. Pues no sólo las cosas se encuentran sojuzgadas por los nombres, lo que les impide su realización, “comprendiendo que la realidad se encuentra opresa e inscrita en las mallas de sus nombres, es concebible la renovación, el ensanchamiento suyo, o sea, el descubrimiento de sumandos de creación, arrancándole a los nombres, al lenguaje su estatismo y su pasado”, sino que también los nombres se hallan ligados a las cosas de tal modo que no pueden tampoco desplegarse, por lo que deben romper ese encasillamiento anquilosado en las realidades, y volver a erigirse su auténtico significado: “Un nombre que se desprende de encima de un objeto como si se tratase de una vieja capa de pintura, y se vuelve de revés y se reaviva, y se mete en otra iluminación cualquiera; es un agente máximo de conocimiento, un paridor de género” (“Los enemigos del poeta” *P. C.*, 39). Esta propuesta teórica la lleva a cabo Baquero en su poema “Discurso a la rosa de Villalba”:

Yo vi la rosa, tan pura y sorprendente,  
que borraba el hastío de su nombre profanado  
y no aparecía ya el lugar común de la rosa gastada:  
era otra vez la Creación en su día inicial, coronada por el estupor de  
Adán,  
recorrida por la inmensa alegría de saborear la luz y por el asombro de  
sentirse vivir. (“Discurso a la rosa de Villalba”, *P. C.*, 151-152).

---

<sup>252</sup> Colin Thompson: “La teoría de los nombres y la metáfora...”, *loc. cit.*, p. 551.

En estos versos el yo lírico no sólo lucha contra la fijación de la imagen de la rosa sino que además acerca el acto de labor poética a la creación del hombre por parte de Dios, algo que ya hemos visto como constante en la poesía de Gastón Baquero y que es también uno de los hitos fundamentales de la cosmovisión poética del autor castellano, con quien podemos establecer un nexo hipertextual que lo conecta de manera bastante indirecta, aunque certera.

Otra apreciación retomada por nuestro poeta, es el carácter positivo del sueño, que en sus “Palabras escritas en la arena por un inocente” aparece confrontado con los pecados del mundo, y que también podemos percibir en algunos poemas de Fray Luis de León como la oda “A Felipe Ruiz”: “¿Qué vale el no tocado / tesoro, si corrompe el dulce sueño, / si estrecha el ñudo dado, / si más enturbia el ceño, / y deja en la riqueza pobre al dueño?”<sup>253</sup> o en los siguientes versos de su “Canción a la vida solitaria” en los que el poeta anhela “Un no rompido sueño, / un día puro, alegre, libre”<sup>254</sup>. En este caso nos encontramos ante el sueño interpretado en el sentido renacentista de descanso de las contingencias terrenales y que podemos confrontar con el valor que este motivo tenía en el mundo clásico y el que adquiere en el Barroco, y al que nos referiremos en el capítulo siguiente<sup>255</sup>.

---

<sup>253</sup> Fray Luis de León: *Poesía*, edición de Juan Francisco Alcina, *op. cit.*, p. 93.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>255</sup> Cabe diferenciar que el valor atribuido al sueño por Baquero en estos versos no es el procedente del mundo clásico, presente, en cambio en otros textos del autor como “Palabras escritas en la arena por un inocente”. En él se plasma esta interpretación del sueño como fruto de la revelación divina. Los antiguos, como se refleja en Homero, distinguían entre los sueños valiosos y los no significativos y creían que algunos tenían origen divino. En la Alta Edad Media se mantiene la creencia en su poder oracular y se hace una distinción entre sueños divinos y diabólicos. También algunos autores como San Agustín, San Isidoro o Santo Tomás de Aquino distinguen aquellos sueños que proceden de la revelación divina de aquellos otros que proceden de causas naturales. No se trata tampoco aquí del sueño barroco que confunde la vida con una ilusión, tan representativo de autores como Calderón de la Barca o Shakespeare, al que nos referiremos en su momento, y del que es ejemplo paradigmático el poema de Baquero “Amapolas en el camino de Toledo”.



Esta afinidad que hemos ido rastreando entre Gastón Baquero y el fraile castellano se difunde en distintas parcelas: la de la forma, caracterizada por la naturalidad y musicalidad de los versos<sup>256</sup>, que se definen por su sonoridad típicamente renacentista, pues según José Prats Sariol su poema “Epicedio para Lezama” no precisa de un “análisis de sus periodos rítmicos para verificar que se trata de endecasílabos en la mejor estela de los siglos de oro”<sup>257</sup>, la del contenido, ya que hay diversos motivos comunes a ambos, y la del significado, marcado por una fuerte vivencia religiosa en estos poetas.

### II.2.3. Un “nocturno luminoso” para la mística de San Juan de la Cruz

“¿Adonde te escondiste, / Amado, y me dexaste con gemido? / como el ciervo huyste / aviéndome herido; / salí tras ti clamando y eras ido”  
(San Juan de La Cruz<sup>258</sup>)

En consonancia con la espiritualidad privilegiada por Baquero, tampoco San Juan de la Cruz<sup>259</sup> es ajeno a su poética ni a la del grupo, puesto que también los miembros de Orígenes sintieron por él una gran fascinación. De dicha valoración son muestra revistas como *Nadie Parecía* o *Clavileño*, entendidas como un perdurable homenaje al autor ya que contienen “varios artículos y poemas referidos a la temática de la «noche oscura»

<sup>256</sup> A pesar de que excede la línea de nuestra investigación un tratamiento pormenorizado del análisis métrico la poesía de Baquero, se hace forzoso mencionar que el temperamento poético de Gastón Baquero y el del fraile castellano armonizan también por el ritmo sosegado de su poesía, pues en la métrica baqueriana pueden percibirse, en algunos textos, restos de la musicalidad luisiana basada en la estructura silábica de la lira, ya que, si bien subrepticamente, sus versos también contienen en ocasiones hemistiquios, de 7 y 11 sílabas: Qué pasa, qué está pasando siempre // debajo del jardín (11 +7) / que las rosas acuden sin descanso. (11) / qué está pasando siempre // bajo ese oscuro espejo (7 + 7) / donde nada se oculta ni disuelve. (11) / qué pasa, qué está pasando siempre // debajo de la sombra (11 + 7) / que las rosas perecen y renacen. (11) (“Qué pasa, qué está pasando...”, *P. C.*, 42).

<sup>257</sup> José Prats Sariol: “De cuando Gastón Baquero se sentaba a caminar con César Vallejo”, en *Revista Encuentro* (2008/2009) invierno-primavera, 51-52, p. 9.

<sup>258</sup> San Juan de la Cruz: *Cántico*, en *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1997, p. 249.

<sup>259</sup> San Juan de la Cruz (Fontiveros, Ávila, 1542-Úbeda, Jaén, 1591), religioso y poeta místico del Renacimiento español, reformador de la Orden de los Carmelitas. Su obra poética está compuesta por tres poemas mayores: *Noche oscura*, *Cántico espiritual*, *Llama de amor viva*. En prosa escribió cuatro comentarios a estas obras mayores: *Subida al Monte Carmelo* y *Noche oscura del alma* sobre el primero, y otros dos comentarios homónimos para los otros dos: *Cántico espiritual* y *Llama de amor viva*.

del alma, escritos por los *origenistas*”<sup>260</sup>. La poética de Baquero mantiene importantes puntos de contacto con la mística, como forma de penetración de la realidad: “bajar a las entrañas de un objeto es una titánica empresa de paciencia, de éxtasis, de iluminación” (“Volver a la Universidad”, *P. C.*, 393). Si un primer acercamiento a la poesía del cubano nos permite hallar en su espiritualidad y carácter trascendente numerosos puntos de contacto con la mística en general y con la poesía de San Juan en particular, una visión en profundidad de ambas poéticas permitirá además establecer unos puntos de contacto más específicos entre ellos.

Un primer espacio de reunión entre San Juan de la Cruz y Gastón Baquero es el que identifica la inocencia infantil con la auténtica sabiduría. Así pues, la teoría de la docta ignorancia se percibe con claridad en las “Palabras escritas en la arena por un inocente” de este último, en las que la identificación entre el niño y el poeta es propiciada por la utilización de un lenguaje nada artificioso sino más bien ferviente: “dejemos vivo para siempre a ese inocente niño. / Porque garabatea insensatamente palabras en la arena. / Y no sabe si sabe o si no sabe. / Y asiste al espectáculo de la belleza como al vivo cuerpo de Dios” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 54). Esta declaración guarda relación con la del carmelita en la *Subida del monte Carmelo*, donde se advierte que “sólo aquellos van teniendo sabiduría de Dios que, como niños ignorantes, deponiendo su saber andan con amor en su servicio”<sup>261</sup>. También sintomático de esta aproximación es el famoso balbuceo de San Juan, en el que podemos hallar un precedente del garabateo al que se refiere el poeta cubano en el mencionado poema y que el propio místico aclara en los siguientes términos: “Por eso dice que le quedan las criaturas balbuciendo, porque no lo acaban de dar a entender, que eso quiere decir *balbucir*, que es el hablar de los niños, que es no acertar a decir y dar a entender

---

<sup>260</sup> Luis Frayle Delgado: *Aproximación a la poesía de Gastón Baquero*, op. cit., p. 45.

<sup>261</sup> San Juan de la Cruz: *Subida del monte Carmelo*, libro 1, capítulo 4, en *Obra completa 1*, op. cit., p. 134.

qué hay que decir”<sup>262</sup>. Y puesto que la experiencia mística es irreducible a la expresión a través de la palabra lógica, sólo la expresión poética es capaz de cifrar la comunión del hombre con la divinidad; de ahí que sea un inocente el único ser capaz de transmitir el mensaje que viene de Dios y que el poeta místico representa estilísticamente como “el lenguaje y palabras que trata Dios en las almas purgadas y limpias, todas encendidas”<sup>263</sup>. Es por ello que las palabras del inocente como las del propio de San Juan de la Cruz no logran –aunque se aproximen– transcribir la unión mística al resto de la humanidad, pues los vocablos del idioma se quedan cortos a este fin:

Yo soy el más infeliz de los infelices.  
El que lleva puesto sombrero y nadie lo ve.  
El que pronuncia el nombre de Dios y la gente oye:  
Vamos al campo a comer golosinas con las aves del campo.  
Y vamos al campo aves afuera a burlarnos del tiempo con la más bella  
bufonada (“Palabras escritas en la arena...”, *P. C.*, 45).

Un segundo motivo de confluencia lo hallamos en la metamorfosis, de gran alcance en la poesía de Baquero, como ya hemos tenido ocasión de comprobar, y que se vincula con la poética sanjuanista en dos sentidos: por una parte a través de la transformación de raíz mística del alma en Dios, que se sirve para su expresión de un paralelismo con el amor humano, con una alusión a esa “amada en el amado transformada”, y por otro lado, más concretamente, a través de la capacidad de trasmutarse que tienen los protagonistas del *Cántico espiritual*: la amada en tórtola y el amado en ciervo que veremos a continuación. Este contacto de la poesía de Gastón Baquero con la mística está supeditado a la destrucción de las categorías de identidad, tiempo y espacio que dicha experiencia conlleva y que en el poeta cubano se condensa en la siguiente definición de la temporalidad como integración de múltiples duraciones:

---

<sup>262</sup> *Cántico B*, 7, 10, en *Ibíd.*, p. 56.

<sup>263</sup> *Llama B*, 1, 5, en *Ibíd.*, p. 252.

El Tiempo, decía, no puede escindirse como si fuera un hilo de seda ovillado sobre sí mismo,  
el Tiempo necesita millones de años inventados por el hombre para consumir siquiera un segundo de su existencia pura.  
Todo lo que podemos recordar es simultáneo e idéntico a nosotros mismos,  
y todos los hombres y mujeres, y los episodios que llamamos “la historia”,  
cabén holgadamente en la minúscula fracción de una millonésima de segundo  
del Tiempo, el Tiempo continuo e indivisible que nosotros creemos poder cortar el rodajitas, como hicimos en su momento con los brazos de la Venus de Milo (“Coloquial para una elegía”, *P. C.*, 178).

Inevitablemente, una vez rotas estas categorías, las identificaciones arbitrarias a través del tiempo y del espacio se tornan razonables. Así, San Juan identifica al ser querido con los elementos de la naturaleza: “Mi amado las montañas, / los valles solitarios, nemorosos, / las ínsulas extrañas, / los ríos sonorosos, / el silvo de los ayres amorosos”<sup>264</sup>. El éxtasis místico supone la integración de tradiciones culturales diferentes, tal y como señala Gemma Gorja López en lo relativo a los siguientes versos de San Juan de La Cruz: “¡Oh ninfas de Judea!, en tanto que en las flores y rosales / el ambar perfumea”<sup>265</sup> que considera dotados de una singular capacidad para la conjunción de tradiciones culturales diferentes, y que también estilísticamente constituyen un arquetipo para la metamorfosis eventual de Baquero, en una suerte de pastiche o imitación lúdica. Según su punto de vista, San Juan de la Cruz “funde en un solo sintagma la tradición clásica grecorromana simbolizada por las ninfas y la tradición bíblico-hebraica representada por la ciudad de Judea”<sup>266</sup>, y, según ella, dichos versos manifiestan una fusión en la poesía mística de lo bíblico y lo clásico que hallamos paralelo con la fusión de lo cubano y lo clásico que se produce en la poesía de Gastón Baquero, desalojada, como ya hemos formulado, de las categorías de tiempo y

---

<sup>264</sup> San Juan de la Cruz: *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin, *op. cit.*, p. 252.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>266</sup> Germa Gorga López: “Hacia una poética de lo inefable: el cántico de San Juan de la Cruz”, en *Letras de Deusto* (2004) enero-marzo, 102, [vol. 34], p. 72.

espacio<sup>267</sup>. Esta anulación de las condiciones espacio-temporales es, como ya manifestamos, un peldaño que facilita la metamorfosis constante en la poesía de Gastón Baquero como trasunto de aquella que se origina en la poesía mística de San Juan de La Cruz, en concreto en su *Noche oscura*, donde declama: “¡Oh noche amable más que el alborada! / Oh noche que juntaste / Amado con amada, / Amada en el amado transformada!”<sup>268</sup> La transmutación como realidad consustancial al ser humano y a su vez como compromiso de la expresión poética concurre en Gastón Baquero quien en numerosas ocasiones presenta un yo poético caracterizado por su transformación constante:

Yo soy un pez, he sido niño y nube,  
por tus calles, ciudad, yo fui geranio,  
bajo algún cielo fui la dulce lluvia,  
luego la nieve pura, limpia lana, sonrisa de mujer,  
sombrero, fruta, estrépito, silencio,  
la aurora, lo nocturno, lo imposible (“Testamento del pez”, *P. C.*, 88).

Esta alteración persistente del yo lírico baqueriano supone a la par una confusión con la naturaleza que presume de alguna forma su disolución con el espíritu divino del mundo. A este tenor, otro motivo, también próximo a la mística, que aproxima a estos dos autores es el de la contraposición entre luz y oscuridad: el poema “Nocturno luminoso” entabla un diálogo con la poesía de San Juan de la Cruz, a través de la conceptualización del amor como una luz que “va iluminándonos por el largo y tormentoso túnel de los días, / cada vez más radiante / hasta que no vemos nada de lo tenebroso antiguo, / y todo es una música asentada y un deleite callado” (“Nocturno luminoso”, *P. C.*, 120); por una parte, el propio título constituye un oxímoron que da

---

<sup>267</sup> En lo relativo a la poesía de San Juan de la Cruz afirma Gemma Gorga López que “San Juan bebe de varias fuentes al mismo tiempo e integra sin problemas elementos bíblicos y profanos, italianistas y tradicionales, neoplatónicos y cristianos, petrarquistas y cancioneriles. Es extraordinaria la capacidad que tiene para armonizar elementos que, en principio, parecen totalmente dispares” (*Ibidem*).

<sup>268</sup> San Juan de la Cruz: *Cántico espiritual*, en *Poesía completa y comentarios en prosa*, edición, introducción y notas de Raquel Asún, Biblioteca La voz de Galicia, editorial Planeta, 1992, p. 4.

cuenta de su vinculación con la poesía renacentista, pues la preeminencia de este recurso literario como vertebrador de elementos contrarios tiene un gran uso en los textos renacentistas y barrocos, y nos permite hablar de una intertextualidad alusiva; en segundo lugar, y más concretamente, el contraste entre luz y oscuridad, oposición típica de la mística, se convierte precisamente en motivo fundamental del poema *Llama de amor viva*, en que la luz connota positivamente el encuentro amoroso frente a la oscuridad que domina la existencia humana, de modo que yo lírico exclama:

¡Oh lámparas de fuego,  
En cuyos resplandores  
Las profundas cavernas del sentido,  
Que estaba obscuro y ciego,  
Con extraños primores  
Calor y luz dan junto a su querido!<sup>269</sup>

Por lo demás, para el poeta cubano la oscuridad es la constante vital del ser humano, ya que la luz es sólo uno de los disfraces de la oscuridad que simboliza el desamparo existencial del hombre, que busca desesperadamente a Dios, supuesto no demasiado alejado de San Juan para quien, según la crítica, “la noche significa a la vez la condición humana, la búsqueda de Dios y Dios en sí mismo”<sup>270</sup>. Esta contraposición entre iluminación y oscuridad se halla también en los versos finales del poema más acendradamente religioso de Baquero, “Palabras escritas en la arena por un inocente” en el que se atestigua que “Dios está erguido en el cuerpo luminoso de la verdad como en el cuerpo sombrío de la mentira” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 55). Por su parte, la validez de la llama como símbolo del amor en el poema se refuerza con la interpretación que el propio autor hace de la misma en su comentario en prosa a los versos en el que sostiene que “ésta es la operación del Espíritu Santo en el alma

---

<sup>269</sup> San Juan de la Cruz: *Llama de amor viva*, en *Ibíd.*, p. 17.

<sup>270</sup> Colin P. Thompson: “Literatura, teología y experiencia en San Juan de la Cruz”, en Juan Paredes Núñez (ed.): *Presencia de San Juan de la Cruz*, Granada, Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, 1993, p. 130.

transformada en amor, que los actos que hace interiores es llamear, que son inflamaciones de amor en que, unida la voluntad del alma, ama subidísimamente, hecha un amor con aquella llama”<sup>271</sup>. El fuego también connota en Baquero un proceso de elevación espiritual y contacto con la divinidad como sucede en el poema “Saúl sobre su espada” en el que los cuerpos abrasados por las llamas de los jóvenes se presentan “como tres danzas o altares abatidamente arrasados por el polvo” y el fuego se convierte en el elemento purificador por excelencia.

Por otro lado, si la noche sosegada a la que aluden los citados versos del “Nocturno luminoso” está presente también en el *Cántico espiritual* del místico español: “La noche sosegada / en par de los levantes de la aurora, / la música callada / la soledad sonora”<sup>272</sup>, no menos lo es el carácter luminoso de la noche al que ya hemos hecho referencia. Este carácter resplandeciente de la noche se percibe en algunos versos del poeta cubano que dice acerca del despuntar del día: “A nada temíamos tanto como al anuncio de que el alba llegaba. / Allí fuimos por una vez hijos felices de las tinieblas, / allí aprendimos a amar como si fuera la más hermosa luz / el rostro entero de la noche. (“El viento de Trieste decía”, *P. C.*, 118). Asociado a esta percepción del amor, un asunto de gran trascendencia en la obra de San Juan, que Gastón Baquero renueva en algunos poemas como “Palabras de Paolo al hechicero”, es el del ciervo herido, que connota la asechanza a la que se ve sometido todo ser humano: “Sólo podemos tú y yo acompañarnos valerosamente, / y ser yo el castillo donde refugies en la tierra tu soledad / y ser tú para mí el amparo que halla en medio del bosque / el ciervo sin cesar acosado por el furor de la jauría” (“Palabras de Paolo al hechicero”, *P. C.*, 113). San Juan de la

---

<sup>271</sup> San Juan de la Cruz: Comentarios a *Llama de amor viva*, en *Poesía completa y comentarios en prosa*, *op. cit.*, p. 431.

<sup>272</sup> San Juan de la Cruz: *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin, *op. cit.*, p. 252.

Cruz, partiendo de la poesía de cancionero en la que el ciervo herido<sup>273</sup> se identifica con el amante desdichado trasladó el tema del amor mundano al amor divino: “¿Adonde te escondiste, / Amado, y me dexaste con gemido? / como el ciervo huyste / aviéndome herido; / salí tras ti clamando y eras ido”<sup>274</sup>. También el poema de Gastón Baquero “Nocturno luminoso”, se conecta desde su título, asentado en una paradoja, con la perspectiva mística que concibe la noche como momento favorable para la unión con Dios.

Asimismo, el canto nupcial al que se hace referencia en el poema de Baquero es un motivo de gran relevancia en San Juan de la Cruz quien toma como modelo a “los amantes del libro divino” que le ofrecían “aún en la interpretación alegórica del siglo XVI, la expresión de un canto nupcial”<sup>275</sup>: No hay para nosotros una marcha nupcial, / ni muestran una alianza de oro nuestras manos. / Nosotros reunimos nuestras soledades desautorizadamente, / pero sabemos que Dios tiene una respuesta para todo. (“Palabras de Paolo al hechicero”, *P. C.*, 113), y que nuevamente no es otra cosa que un traslado a lo humano de un tema religioso, esto es una transposición, como anteriormente había hecho San Juan de la Cruz, de modo inverso: vertiendo un tema mundano a lo divino.

La búsqueda del centro que caracteriza la poesía de San Juan de la Cruz también está presente en el refugio al que alude Gastón Baquero en este texto. Y precisamente, el ciervo vulnerado, que aparece lastimado de amor en los versos de San Juan, donde esa herida se identifica con el deseo, aparece también en los de Gastón Baquero para quien ese daño fue provocado precisamente por la divinidad, en una alusión aparentemente intertextual, dado el valor simbólico de esta imagen en el Renacimiento, y más concretamente en este autor: “No podemos mirar en torno: nadie ha de perdonarnos. /

---

<sup>273</sup> Al motivo del ciervo aludiremos nuevamente al tratar la vinculación de Gastón Baquero con la poesía de José Martí, en la que también es considerable su presencia.

<sup>274</sup> San Juan de la Cruz: *Cántico*, en *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin *op. cit.*, p. 249.

<sup>275</sup> San Juan de la Cruz: *Poesía completa y comentarios en prosa*, *op. cit.*, p. XVII.



Ninguna mano humana acariciará nuestra extraña herida / (esa herida que Dios mismo tiene que haber hecho). / Sólo podemos tú y yo acompañarnos valerosamente” (“Palabras de Paolo al hechicero”, *P. C.*, 113). Si Gastón Baquero considera que no es posible conocer las razones por las que obra Dios, de alguna manera esta idea se condensa también en las siguientes palabras de la *Subida al monte Carmelo*:

Para venir a gustarlo todo  
No quieras tener gusto en nada.  
Para venir a poseerlo todo,  
No quieras poseer algo en nada;  
.....  
Para venir a saberlo todo  
No quieras saber algo en nada<sup>276</sup>.

De igual manera, el yo poético de Gastón Baquero “dice las palabras que lee sobre los cielos, / las palabras que se le ocurren, / a sabiendas de que en Dios tienen sentido” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 54), versos que manifiestan la existencia de razones para que Dios actúe de una determinada manera, aunque los humanos no seamos capaces de desentrañarlas.

A otro nivel, hay que señalar que el marco en el que tiene lugar el encuentro tampoco es del todo diferente: montes, valles, riberas, ríos... En cualquier caso estamos ante la elección de un entorno natural, de modo que podemos afirmar que en el poema encontramos también una contraposición similar a la que se produce en San Juan de la Cruz entre el sosiego del encuentro con el amado y la angustia previa al entrar en el “ameno huerto deseado”. De hecho, la presencia de la serenidad del paisaje nos permite establecer un paralelismo de su poesía con la de San Juan, que se deja ver además en la utilización de los versos de este autor renacentista, en tanto que referencia intertextual, marcada como cita, entre comillas: “...dejando mi cuidado / entre las azucenas

---

<sup>276</sup> San Juan de la Cruz: *Subida al Monte Carmelo*, libro primero, capítulo 13, en *Obra completa I, op. cit.*, p. 169.

olvidado...” (al frente de la estrofa VI del poema “Memoria del paisaje” de Gastón Baquero). Si bien los versos del gran místico se encuentran en este poema asociados al tópico del *locus amoenus*, y sirven únicamente para cantar a una flor en concreto, que además, durante los Siglos de Oro se vinculaba con la castidad y con la buena fama, igual que la imaginería religiosa la asocia con San José:

Esta niña de mármol  
paradita en la esquina  
de su tristeza  
es la azucena.

La azucena, gala del silencio,  
gozo  
perfectamente simple  
e inesperado siempre (“Memorias del paisaje, *P. C.*, 312).

Como hemos tenido ocasión de examinar, es inmensa la aparición de tópicos y motivos renacentistas en la literatura de Gastón Baquero, y creemos que esta tendencia se ve muy condicionada por la religiosidad que el poeta procura plasmar en su escritura y que, como hemos percibido, constituye una constante en el pensamiento y en la literatura de esta etapa con autores como fray Luis de León y San Juan de la Cruz, que plasman su contacto con la divinidad a través de la escritura, algo que también de algún modo pretende consumir nuestro poeta, que dota así a sus poemas de una cierta reminiscencia renacentista, y nos da motivos suficientes para establecer una hipertextualidad o universalidad en los versos del poeta cubano.

## II.2.4. Santa Teresa y otras alusiones renacentistas en Gastón Baquero

“Si ahora tocamos entre la prosa giros de Santa Teresa, locuciones y libertades semánticas suyas, es porque su habla viva quedó suelta y disuelta en el alma de la gente americana”

(Gastón Baquero: “Santa Teresa, doctora de la humanidad”<sup>277</sup>)

Siguiendo con la afluencia de la literatura religiosa en Baquero, otra autora que no debemos dejar de lado a la hora de estudiar la repercusión de la literatura religiosa del Renacimiento en la poética baqueriana es Santa Teresa<sup>278</sup>, a quien Baquero dedicó al menos un artículo<sup>279</sup>, y cuyas glosas al célebre pensamiento poético: “Vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero / que muero porque no muero”<sup>280</sup> están de alguna manera en la base del siguiente poema que abraza la muerte como desenlace deseado:

Oh muerte, oh muerte, mujer, alma encontrada,  
Qué vigilas cuando todos duermen?  
Oh muerte, feliz inicio, campo de batalla,  
Donde las almas solas, puras almas, ya no se mueren nunca,  
También se extiende hacia su extraña playa de deseos  
Esta frente que en mí es destruida por ardientes deseos de otra frente”  
 (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 47).

Se trata de una afirmación gozosa de la finitud, paralela a la que el autor establece en los siguientes versos: “Quiero saber que llegas, Muerte mía, / no vengas en silencio, sino en gozo;” (“Sonetos de la muerte”, *P. C.*, 306). Esta exaltación de la muerte se encuentra relacionada con un sentido trascendente de la existencia que se haya en la estela de toda la interpretación católica del grupo, y es nuevamente una alusión

---

<sup>277</sup> “Santa Teresa, doctora de la hispanidad”, en *ABC* (1970), Madrid, 15 de octubre, p. 3.

<sup>278</sup> Santa Teresa de Jesús, (Gotarrendura, Ávila, 1515-Alba de Tormes, 1582) fue una religiosa y escritora mística española, conocida también como Santa Teresa de Ávila. Sus obras mayores son *La vida* (escrito entre 1562 y 1565), las *Relaciones espirituales*, el *Libro de las fundaciones* (iniciado en 1573 y publicado en 1610) y sus cerca de quinientas *Cartas*. Además, para ayudar a sus religiosas a la realización de su ideal de vida religiosa, compuso *Camino de perfección* (escrito entre 1562 y 1564 y publicado en 1583) y *Las moradas o Castillo interior* (1578).

<sup>279</sup> Del interés de Gastón Baquero hacia la escritora deja constancia la publicación del artículo con que iniciamos este apartado “Santa Teresa, doctora de la hispanidad”, publicado en *ABC*.

<sup>280</sup> Santa Teresa de Jesús: [“Vivo sin vivir en mí”], en *Antología de poesía mística española*, edición de Antonio Fernández Molina, Zaragoza, Libros del Innombrable, 2006, p. 20.

indirecta, pero intertextual, fácilmente rescatable, si conocemos el universo poético del autor. La muerte constituye para el poeta no sólo una necesidad a veces, un sufrimiento insoslayable otras, sino también un deseo de fusión con la divinidad. Esa es la solución que adopta con clarividencia en estos poemas, basados en la paradoja de la identificación de la muerte con la auténtica vida.

Para terminar, un aspecto que no debemos dejar de lado en nuestra aproximación a la estética renacentista en la poética baqueriana es el de la métrica utilizada por el autor. Sobre el manejo por parte de Gastón Baquero de una métrica de tipo medieval para transformarla de acuerdo con el molde renacentista de autores como Garcilaso de la Vega o Fray Luis de León hay algunas alusiones por parte de la crítica que merece la pena recoger. En este sentido Pío E. Serrano señala, refiriéndose a su poema “El caballero, el diablo y la muerte” cómo su verso “busca su acomodo mejor allí donde el heptasílabo de los proverbios de *Sem Tob* o del *Libro de buen amor*, se apoya en justo equilibrio en la elegancia del endecasílabo garcilasiano. Un encabalgamiento comedido asegura el fluir discursivo de la unidad sintáctica”<sup>281</sup>. Esta combinación de versos heptasílabos y endecasílabos es considerada por otros autores como una reposición de las liras luisianas: “se escuchan a veces vestigios de liras en versos de Baquero que contienen hemistiquios apenas perceptibles de siete y once sílabas” en un verso como el que sigue: “Qué está pasando siempre bajo el cuerpo secreto de la rosa”<sup>282</sup>, aspecto al que ya nos hemos referido. En cualquier caso queda claro que la filiación renacentista del poeta abarca todas las formas de expresión, esto es, no se queda en el contenido sino que comprende también el ritmo del verso, que de alguna forma también se ajusta a la sonoridad típicamente renacentista. Por su parte, entre los rasgos estilísticos propios del

---

<sup>281</sup> Pío E. Serrano: “Notas para una posible lectura de Gastón Baquero”, de “Homenaje a Gastón Baquero. Palabras escritas en la arena por un inocente”, en *Mariel. Revista de Literatura y arte* (1984) Nueva York, otoño, II, 7, p. 25.

<sup>282</sup> Roberto González Echevarría: “Homenaje a Gastón Baquero” *loc. cit.*, pp. 101-102.

Renacimiento que se pueden observar en sus versos cabe mencionar por ejemplo, la presencia de poemas dialogados como una práctica de enorme uso en la poesía renacentista, procedente del “Dolce stil nuovo” y que José Romera Castillo justifica a partir de su uso en autores tan representativos de este periodo literario como Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña o Francisco de Aldana, entre otros<sup>283</sup> y que está presente en los poemas “Brandeburgo 1516” o “Himno y escena del poeta en las calles de La Habana”, transformación lúdica o parodia, de la que los textos mencionados no se hayan alejadas tampoco en lo relativo al tema.

No cabe duda de que la etapa renacentista tiene una enorme repercusión en la escritura baquerinana, y su proyección en el Barroco, periodo que en continuidad con la anterior vertebrará la segunda etapa de los llamados Siglos de Oro de la literatura española. Se trata de uno de los momentos más esplendorosos de nuestras letras, a cuya influencia Baquero no quiso escapar, y del que supo apreciar su repercusión en la literatura cubana en general.

---

<sup>283</sup> José Romera Castillo: “El diálogo, técnica formal en el soneto renacentista español”, Servicio de publicaciones de la universidad de Navarra, Navarra, 2008, pp. 73-82.

### II.3. El barroco y el poeta cubano.

“En la noche, en el crepúsculo de espeso follaje sombrío, llega con su mulo, que aviva con nuevas chispas la piedra hispánica con la plata americana, llega como el espíritu del mal, que conducido por el ángel obra en la gracia”

(Lezama Lima: “La curiosidad barroca”<sup>284</sup>)

“Cuando me reprocho el énfasis, lo oratorio, lo demasiado elocuente a veces que hay en los poemas que escribo, me consuelo pensando que no sólo he nacido en el Trópico, en el retumbante mundo antillano, sino que además entré en el mundo de la poesía arrastrado por unas melodías que eran más bien sonsonete y trompetería, énfasis y sentimentalismo sin límites”

(Felipe Lázaro: *Conversaciones con Gastón Baquero*<sup>285</sup>)

Antes de internarnos en el tema principal de este apartado, la presencia del Barroco en la obra de Gastón Baquero, resulta de especial importancia ajustar cuáles son los parámetros contextuales de este movimiento y de su singular heredero: el Neobarroco. En líneas generales, podemos decir que el primero constituye una estética nacida en el contradictorio siglo XVII, tanto en Europa como en América<sup>286</sup>, mientras que el segundo, surgido con posterioridad, y aunque válido también para el ámbito europeo, articula las características estéticas distintivas del continente americano.

Con el propósito de ahondar en la cuestión, parecería necesario explicar las distintas posibilidades que los estudiosos se plantean para el hecho barroco: ya sea como una constante cíclica del devenir humano (Eugenio d’Ors o Alejo Carpentier)<sup>287</sup>, como concepto circunscrito al siglo XVII (Maravall)<sup>288</sup>, o como movimiento recurrente que

---

<sup>284</sup> José Lezama Lima: “La curiosidad barroca”, en *El reino de la imagen*, selección, prólogo y cronología de Julio Ortega, Caracas, Ayacucho, 1981, p. 399; también en *La expresión americana, en Obras completas*, [tomo II], *op. cit.*, p. 325.

<sup>285</sup> Felipe Lázaro: *Conversaciones con Gastón Baquero*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>286</sup> El diccionario de la Real Academia Española (DRAE), en su edición digital, propone la siguiente acepción para el término Barroco como sustantivo: “Período de la cultura europea, y de su influencia y desarrollo en América, en que prevaleció aquel estilo artístico, y que va desde finales del siglo XVI a los primeros decenios del XVIII” En <http://lema.rae.es/drae/?val=barroco> [10/05/2014].

<sup>287</sup> Eugenio d’Ors: *Lo barroco*, prólogo de A. E. Pérez Sánchez, edición de Ángel d’Ors y A. García Navarro, Alianza / Tecnos, Madrid, 2002; Alejo Carpentier: “Lo barroco y lo real maravilloso”, en *La novela hispanoamericana en víspera de un nuevo siglo*, México, Siglo XXI, 1981.

<sup>288</sup> José Antonio Maravall: *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1990.

potencia una evolución interior de las formas (Wolfflin)<sup>289</sup>. Sin embargo, se trata de cuestiones accesorias a nuestro estudio, que tendría como único objeto establecer los rasgos medulares del Barroco latinoamericano, y resaltar así la insoslayable afinidad estética de este periodo literario con la literatura cubana de todos los tiempos.

En relación a este asunto, y aunque una vez más conviven opiniones antagónicas al respecto, tenemos tres teorías fundamentales: la primera considerará el estilo americano en tanto que copia defectuosa del original hispano, la segunda valorará dicho estilo más positivamente, como la asimilación perfecta de un sustrato presente en América Latina antes de la instauración del movimiento, lo que explicaría su éxito en el continente, y un tercer supuesto considerará el Barroco americano como desvío de los principios dogmáticos del occidental peninsular, esto es, como una forma de subversión con respecto a aquellos, en tanto que rechazo del modelo eurocéntrico<sup>290</sup>. Será esta última concepción la que cuajará en una serie de escritores como Lezama Lima, Severo Sarduy o Alejo Carpentier<sup>291</sup>, que retomarán esta controversia ya bien entrado el siglo XX, cuando se comenzará a hablar de Neobarroco.

En cualquier caso, el regreso a una mentalidad barroca es visible en determinados aspectos de la literatura actual, tanto en el contexto europeo como en el americano. Revalorizado en un primer momento por el Modernismo y la Vanguardia<sup>292</sup>, cierto

---

<sup>289</sup> Heinrich Wölfflin: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Espasa Libros, Madrid, 2006.

<sup>290</sup> Además de las propuestas teórico-poéticas de Lezama Lima o de Sarduy, que se articulan con la tercera visión, cabe mencionar otras consideraciones del Barroco: Octavio Paz lo cifrará como estilo adecuado a la realidad hispanoamericana por su afinidad con la expresividad original de América, por su parte Alejo Carpentier lo reivindicará como un estilo necesario y, por último, para Carlos Fuentes será la modalidad expresiva que permitirá llenar el vacío preexistente.

<sup>291</sup> Como ya hemos adelantado, aunque la obra clave de Lezama sobre este tema es *La expresión americana* (1957), el autor también trata la cuestión en algunos artículos recogidos en *Analecta del reloj* (1953); en cuanto a Severo Sarduy, algunos de sus más ensayos representativos sobre el tema son *Escrito sobre un cuerpo* (1969), *Barroco* (1974), *La simulación* (1982) y *Ensayos generales sobre el barroco* (1987); por su parte, Alejo Carpentier abordará el asunto de manera directa en su conferencia "Lo barroco y lo real maravilloso" (1975).

<sup>292</sup> Como veremos, también Baquero se referirá a la familiaridad de autores como Antonio Machado y Rubén Darío con la estética barroca.

talante barroco se confunde, ya en nuestros días, con lo postmoderno<sup>293</sup>, pues muchos de los rasgos que tradicionalmente se le asocian han manifestado de manera especial en el Barroco: la búsqueda de la novedad, la ruptura, la fragmentación, o el diálogo entre modos artísticos diversos. La recuperación actual de dicha corriente artística se halla vinculada a la necesidad de encerrar un mundo contrario al racionalismo propiamente clásico, a la ventaja de trazar la realidad como fruto de la elaboración de un yo. De ahí la subjetividad y creatividad como motivos barrocos que se repiten en la cosmovisión postmoderna<sup>294</sup>.

Quede claro entonces que el Neobarroco podría definirse aludiendo a algunos de los fenómenos que caracterizan a la sociedad contemporánea: la ruptura o la fragmentación de las formas, el subjetivismo, la intertextualidad (o lo que es lo mismo, la relación de la literatura con las diferentes artes, o entre diferentes tendencias) así como su aspecto inestable y tornadizo<sup>295</sup>. Valga lo dicho hasta ahora para presentar el Barroco americano como una corriente inexcusable en su contexto y el Neobarroco como una nueva tendencia también plenamente integrada en el escenario contemporáneo. Ahora bien, en el espacio americano, esta hermandad entre la literatura más reciente y la poética barroca se produce además de una manera especial, pues la recuperación de un estilo acabado –el Barroco español del siglo XVII– se constituye, como ya dijimos, en nuevo comienzo y en transformación de unos yacimientos

---

<sup>293</sup> De esta opinión es Rosa María Ravera, quien promueve una conciliación entre ambas tendencias, aduciendo que “nuestra época ha sido considerada postmoderna y también neobarroca” (Rosa María Ravera: “Proyecto y memoria en torno al eje moderno / postmoderno” en Alfonso de Toro (ed.): *Postmodernidad y postcolonialidad, op. cit.*, p. 123).

<sup>294</sup> Por su parte, Oscar Cornago subraya precisamente la aptitud del Barroco para la creación de un mundo nuevo, aspecto tan valorado en nuestros días, y que bien pudiera ser interpretado como “una radical reconsideración de la realidad como fenómeno de representación y ejercicio de construcción, subrayando el aspecto performativo y escénico inherente a toda concepción del mundo y de las identidades que lo habitan” (Oscar Cornago Bernal: “Nuevos enfoques sobre el barroco y la (Pos)Modernidad (A propósito de dos estudios de Fernando R. De la Flor)”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* (2004) 22, pp. 33-34).

<sup>295</sup> Entre las nociones que Calabrese ha asociado al Neobarroco se encuentran “la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad” (Omar Calabrese: *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 12).



estilísticos aparentemente agotados. Así lo cifra Lezama Lima en el párrafo que ubicamos al comienzo de este apartado, proponiendo el estilo poético americano—entiéndase tanto el Barroco americano cuanto su consanguíneo Neobarroco de nuestros días— como el buril (la plata) que hará saltar las chispas de la tradición hispánica (la piedra).

Con esta suerte de aproximaciones, el término Neobarroco ha adquirido una marcada prestancia para referirse a la circunstancia particular latinoamericana, a través de la asociación entre el barroquismo verbal que la caracteriza y la interpretación del continente americano como cuna de lo descomunal y maravilloso<sup>296</sup>. Ya, como decíamos, el aludido maestro de *Orígenes* se había hecho eco de esta reflexión; y para él no sólo América se inició en la tendencia barroca sino que también el Barroco como tal tuvo en el *nuevo mundo* su comienzo, esto es, su desenvolvimiento más auténtico y genuino, intensificado por la geografía de este Continente<sup>297</sup>. De este singular cariz que lo barroco adquirió al otro lado del Atlántico deja constancia el pensamiento del celebrado escritor para quien, después del Renacimiento “la historia de España pasó a América”<sup>298</sup>. Esto es, aunque el movimiento que nos ocupa hunde sus raíces en su precedente hispánico —pues no hay que olvidar que la literatura del nuevo mundo enraizó precisamente en los siglos XVI y XVII, período áureo de la literatura española,

---

<sup>296</sup> En una conferencia dictada en el Ateneo de Caracas, Alejo Carpentier, uno de los máximos exponentes de lo real maravilloso, desarrolla sus ideas acerca de vinculación de esta tendencia con lo barroco en los siguientes términos: “¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se crece con la criolledad [...] Con tales elementos en presencia, aportándole cada cual su barroquismo, entroncamos con lo que yo he llamado lo «real maravilloso» (Alejo Carpentier: “Lo barroco y lo real maravilloso”, loc cit., p. 126, también disponible para su consulta en el enlace: <http://circulodepoesia.com/nueva/2010/12/lo-barroco-y-lo-real-maravilloso-conferencia-de-alejo-carpentier/> [21/02/2013].

<sup>297</sup> No cabe duda de que, según señala Irlemar Chiampi, el Barroco está presente en numerosos autores de la América hispana, entre los que señala a “notables novelistas latinoamericanos como Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Luis Rafael Sánchez, Carlos Fuentes o Fernando del Paso, amén de poetas como Carlos Germán Belli o Haroldo de Campos, entre otros” y también en Lezama Lima quien “atribuía a la «curiosidad barroca» el origen del devenir mestizo y la razón de la continuidad de la cultura latinoamericana desde el siglo XVII” (Irlemar Chiampi: *Barroco y modernidad*, México, Fondo de cultura económica, 2000, p. 46).

<sup>298</sup> José Lezama Lima: “La curiosidad barroca”, en *El reino de la imagen*, op. cit., p. 395.

cuna primero del Renacimiento, luego arranque del Barroco— sigue su propia evolución en el nuevo espacio conquistado.

Y, aunque Lezama estima la supremacía del Barroco americano sobre el europeo pues, en su opinión, la singularidad de aquel radica en la creación de una “fecundación vegetativa”, que asume la simultaneidad y la parodia de los estilos como rasgos propios<sup>299</sup>, no desdeña completamente el Barroco español; al contrario, parece que lo redime por su creatividad esencial, que le permite contraponerlo al movimiento europeo, y por consiguiente también conectarlo de alguna manera con el vitalismo propio específico del latinoamericano. Lo que el *origenista* valora del Barroco español es su condición de “humus fecundante que evaporaba cinco civilizaciones” y su superación como estilo diferenciado dentro del contexto europeo entendido como conjunto, puesto que, en su opinión, fueron “el orgullo de gobierno y la teocracia” los que impidieron “el amaneramiento del barroco del resto de Europa”<sup>300</sup>. En este sentido, el Barroco español será para Lezama el abono que fertiliza el terreno que la América hispana ha previsto para el cultivo de su privativo carácter literario.

Esta valoración lezamiana del Barroco<sup>301</sup>, se puede extrapolar a los restantes miembros del grupo y, en particular, a Gastón Baquero, quien demuestra una gran predilección hacia esta escuela literaria, sobre todo en sus comienzos como escritor. En esta fase inicial se va fraguando ya su admiración hacia Lezama, a quien siempre considerará su maestro, si bien en su poesía no será posible hablar de una emulación

---

<sup>299</sup> El poeta cubano señala como características del Barroco en el continente europeo una “acumulación sin tensión” y una “asimetría sin plutonismo” que contrastan con la presencia de estos rasgos como marcas formales exclusivas del barroco americano: la tensión entendida como la procura de hallar un orden para el desorden de los elementos disímiles, y el plutonismo en tanto que contiene la ruptura y fusión de dichos fragmentos para conformar un nuevo orden cultural. (José Lezama Lima: “La curiosidad barroca”, en *La expresión americana*, en *Obras completas*, [tomo II], *op. cit.*, p. 302).

<sup>300</sup> Lezama Lima, José: *Tratados en la Habana*, en *Obras Completas*, [tomo II], *op. cit.*, p. 745.

<sup>301</sup> La predisposición de Lezama Lima hacia el estilo barroco puede verse tanto en su obra poética como en los variados ensayos. Sirva como muestra de ello su conocida aseveración “sólo lo difícil es estimulante”, con que da comienzo a su obra *La expresión americana*, en *Obras Completas*, [tomo II], *op. cit.*, p. 279).

directa de aquel<sup>302</sup>, pues son obvias las grandes diferencias estilísticas entre ellos. Percibimos –y sin necesidad de profundizar demasiado en los textos de ambos autores– notables diferencias en lo que se refiere a la expresión poética (más recargada, artificiosa y oscurecida en Lezama Lima, más suavizada, cercana y cadenciosa en Gastón Baquero). En gran medida se trata de divergencias que tienen que ver sobre todo con dos formas casi antagónicas de acercamiento al hecho poético, como desvela Baquero en una entrevista, pues si Lezama privilegia lo visual, en nuestro autor tiene supremacía lo auditivo<sup>303</sup>.

Ahora bien, si los datos recogidos al comienzo de este apartado nos permiten establecer una cierta afinidad de Gastón Baquero con el Barroco como fuente de lo esencial americano, la hipótesis que sostenemos de una vinculación más estrecha con este movimiento se refuerza en la especial configuración estilística y estructural propiamente barroca del autor, sobre todo si tenemos en cuenta los poemas compuestos durante su estancia en España, pues al contacto más directo con nuestra literatura, lleva el poeta al límite la importancia concedida a la invención<sup>304</sup>.

---

<sup>302</sup> Aunque el propio Baquero habla de la influencia de Lezama Lima en su poesía también explica que se trata más de admiración que de un verdadero influjo: “Lezama es no sólo una de las influencias más importantes. Es la mayor, influencia, la más poderosa [...] Ahora bien, influencia no quiere decir que uno se convierta en un seguidor de su estilo, que busque o copie su modo de escribir. Es sencillamente que Lezama creaba en torno suyo una atmósfera cultural. Era un verdadero maestro, un hombre que irradiaba saber” (Felipe Lázaro *et alii*: *Entrevistas con Gastón Baquero*, *op. cit.*, p. 36).

<sup>303</sup> Explica Baquero su confrontación con el maestro de Orígenes con las siguientes palabras: “Lezama, que tenía esa manera de ser bastante exigente, me dijo una vez: «Lo malo de usted es que escribe con el oído. Yo escribo con el ojo, porque el verso ha de caer del ojo como una gota de resina». A mí esa definición me parece maravillosa. Creo que sí, que el verdadero gran verso debe ser como un diamante que cae hecho ya sobre la tierra. Pero no es mi caso, nunca le he dado tiempo a mis versos para ser gotas de resina, la sonoridad me ha arrastrado y tengo muchos poemas que son puramente musicales. Yo he escrito con el oído. No es que sea un defecto, porque cada uno tiene su manera de expresarse. Él era más bien un ojo en el universo y yo soy un poco un oído” (Efraín Rodríguez Santana: “La poesía es como un viaje”, en *Encuentro de la cultura cubana. Homenaje a Gastón Baquero* (1996) Madrid, otoño, 2, p. 9).

<sup>304</sup> Una de las características más destacadas de la poética barroca es la sustitución de la *imitatio* clásica por la *inventio* en la labor creadora del poeta, por ello no debemos pasar por alto el poemario de Baquero precisamente titulado *Magias e invenciones* (1984), y elaborado durante su estancia en nuestro país, momento en el que el poeta pudo conocer más en profundidad nuestra literatura de los Siglos de Oro. Según Maravall hay en la época “una inclinación natural, innata, que arrastra al hombre hacia lo nuevo” (José Antonio Maravall: *La cultura del barroco*, *op. cit.*, p. 453). Entendida esta novedad como cosecha de un tiempo que revaloriza en grado sumo la *inventio* en tanto que creación de conceptos nuevos. Según Cerisola “no se puede dejar de tomar en cuenta lo que la retórica y el uso variadísimo de sus múltiples

En lo que atañe a la experiencia propiamente barroca de sus textos, existe coincidencia entre sus estudiosos y la crítica en general, en advertir, por debajo de su propia voz original, un componente de aquella práctica literaria<sup>305</sup>. Aunque de soslayo, al referirse a un poeta posterior, Jesús David Curbelo menciona la obra de Baquero, junto con la de Lezama en el Neobarroco<sup>306</sup>, Carmen Ruiz Barrionuevo ratifica la prestancia barroca y la valoración del Siglo de Oro en sus poemas, apreciando un “clasicismo en los sonetos, «sintiendo mi fantasma venidero / bajo el disfraz corpóreo en que resido”, que se encuentra “aliado al regusto conceptista y barroquista”<sup>307</sup>. Y por su parte, Luis Frayle Delgado descubre en la poesía de Baquero una “exuberancia formal que se plasma en un barroquismo, heredado sobre todo de los poetas españoles y alimentado en el ambiente de los *origenistas*, que en el conjunto de su obra conserva su armonía y equilibrio, aunque el mismo poeta rechace ese excesivo «romanticismo» o «barroquismo» de algunos de sus versos”<sup>308</sup>.

De hecho, y aunque marcadamente culterano a veces, como el mismo poeta parece confirmarnos, es innegable que su poesía se caracteriza principalmente por otra

---

recursos significa en el momento cultural” (Per Luici Cerisola: *Trattato di Retorica e semiótica letteraria*, Brescia, editrice La Scuola, 1983, p. 428).

<sup>305</sup> De la inclusión de Baquero en el terreno de lo barroco hallamos, entre otros, los siguientes comentarios sobre su obra: “Barroco por naturaleza, Gastón Baquero se complacía, justamente al contrario que su compatriota Lezama [...] en articular un discurso conceptuoso según cánones clásicos, instalando en la selva del artificio la geometría de la inteligencia” (Luis Alberto de Cuenca: “Gastón Baquero”, en *ABC* (1997), domingo 25 de mayo, sección Panorama, p. 26), o también su calificación como “enorme poeta en el influjo barroco de sus paisanos Lezama Lima y Carpentier [...] ese barroquismo de América, o sea, ese barroquismo negro que se torna luctuoso, suntuoso, fúnebre y lento como lo hubieran querido André Bretón y Baudelaire” (Francisco Umbral: “Gastón Baquero”, en *El mundo*, (1994), 13 de febrero), así como una alusión al concierto de del sur Mestisay, “Canciones” acerca del que el Instituto Cervantes de Chicago nos comenta que “incluye textos y poemas de las dos orillas; desde la africanidad hispana de Nicolás Guillén o el barroquismo caribeño de Gastón Baquero, hasta el pálpito popular del mundo lorquiano” (sobre el concierto que el grupo daría el día 13 de octubre de 2005, disponible en [http://chicago.cervantes.es/FichasCultura/Ficha32152\\_47\\_1.htm](http://chicago.cervantes.es/FichasCultura/Ficha32152_47_1.htm) [05/05/2014]).

<sup>306</sup> El autor se refiere a cierto tono de la poesía coloquial que “se había entronizado en la expresión americana por encima de búsquedas más ontológicas y que concedieran un mayor peso a la imagen y la palabra neobarrocas (Lezama, Gastón Baquero, Humberto Díaz Casanueva, Octavio Paz)” (Jesús David Curbelo: “Edwin Madrid y su itinerario: Quito-La Habana-Madrid (o apuntes de un scholarsencillo para un presunto viaje al centro de la tierra”, en el número 5 de *Agulha hispánica*, Revista de cultura, que es posible consultar en <http://www.jornaldepoesia.jor.br/BHAH05madrid.htm> [14/04/2014]).

<sup>307</sup> Carmen Ruiz Barrionuevo: “Proyección de un origenista: las invenciones de Gastón Baquero”, *loc. cit.*, p. 40.

<sup>308</sup> Luis Frayle Delgado: *Aproximaciones a la poesía de Gastón Baquero*, *op. cit.*, p. 115.

vertiente lingüística, también propiamente barroca: el conceptismo. En esta línea, Luis Alberto de Cuenca se refiere a la densidad significativa de la escritura del autor: “Barroco por naturaleza, Gastón Baquero se complacía, justamente al contrario que su compatriota Lezama” precisamente “en articular un discurso conceptuoso según cánones clásicos, instalando en la selva del artificio la geometría de la inteligencia”<sup>309</sup>. Con relación al movimiento que nos ocupa, Gastón Baquero se refiere a él como una construcción verbal y conceptual, señalando también la tensión poética como una constante del Barroco a la vez que confirma que “lo que el poeta barroco agita titánicamente no es una petulancia ni una inconsecuencia: es una riesgosísima aventura, una colisión, un duelo”, es, –matiza unas líneas más abajo– una “contraposición, algo que falta y permanece, sin embargo, operante, vivificador, activo”<sup>310</sup>. Se trata sin duda de una personalización de aquella corriente literaria, que el propio Gastón define por su arquitectura verbal, como antítesis del pensamiento poético de Antonio Machado, y de su lenguaje simple y directo<sup>311</sup>. Más adelante –en opinión de Baquero– será Rubén Darío<sup>312</sup> el que recupere la estética barroca más genuinamente española, definida por él en términos positivos: “Don Luis de Góngora, el de la honda gracia, el tocado de plena poesía –tanto lo fuera que, un año antes de morir perdió la memoria, quedó viajero de la

---

<sup>309</sup> Luis Alberto de Cuenca: “Gastón Baquero”, *loc. cit.*, p. 26.

<sup>310</sup> Gastón Baquero: “Antonio Machado y lo Barroco”, en *Primeros textos (1936-1945)*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>311</sup> Para Baquero, “todo lo que el barroco supone de edificación, de recinto habitado por luminosos fantasmas –seguidores de lo oculto, obreros de lo imposible–, de plaza en la cual la intuición recibe aderezos y vestimentas que la reducen y dirigen (pasa, de protagonista trasfondo)” es según define el propio autor, “lo opuesto por sangre, por experiencia y por esencia, a los sentimientos severos –éticamente severos–, directos, simples de Antonio Machado” (Gastón Baquero: “Antonio Machado y lo Barroco”, en *Primeros textos (1936-1945)*, *op. cit.*, p. 71). Baquero afirma que Machado “pensaba que la oscuridad barroca es mala fe, artificio engañoso que se endereza contra los no iniciados, contra el pueblo” (*Ibid.*, pp. 72-73).

<sup>312</sup> En concreto, sobre la vinculación de ambas estéticas, también Francisco Sánchez-Castañer establece una conexión entre los versos “¡Que se nos va la Pascua, mozas!” del poeta cordobés Luis de Góngora y el “Juventud, divino tesoro” del Nicaragüense, en base al motivo del disfrute de la juventud y el inexorable paso del tiempo, similares en ambos (Francisco Sánchez-Castañer: “El tema del tiempo. Coincidencia poética de Góngora y Rubén Darío”, en *Cuadernos hispanoamericanos* (1967) agosto-septiembre, 212-213, pp. 332-346).

niebla y del humo—, iba a encontrarse vivo y prolífico de nuevo, España entraba, desde el umbral de Darío, en el sueño ardoroso, feliz, incansable de un aire cimero<sup>313</sup>”.

Por último, también el propio autor, además de la autoafirmación de su obra poética como recargada y excesiva en algunos poemas como sus célebres palabras garabateadas en la arena, se refiere al legado barroco que registran sus versos como un “matrimonio entre la luz y la oscuridad”<sup>314</sup>, que reinterpreta el Barroco como la estética del ocultamiento o del disfraz, y como medio para alcanzar la penetración de la realidad.

Partiendo de esta idea, e iniciando ahora una aproximación más exhaustiva a las características propiamente barrocas de la poética baqueriana, cabe señalar en primer lugar su actitud tergiversadora frente a lo circundante, ya sea a través de la parodia, de la caricatura o del disfraz; y, en segundo lugar, la presencia de otros rasgos asimilables al Barroco tales como la exploración en la categoría de tiempo, en el mantenimiento de una cierta situación dramática, de una determinada visión del mundo en el poema, o en el recurso al ingenio o a la imaginación, sirviéndose de metáforas inusitadas. Aun cuando vayamos anticipando la aparición de algunas en sus textos, se trata en cualquier caso de actitudes que estarán presentes en la poesía de Gastón Baquero y que iremos concretando al referirnos a los diferentes autores de esta etapa.

En lo que respecta a la deformación del sentido originario de un texto, debemos tener presente que la parodia de los estilos es considerada propia de un procedimiento barroco retomado por la mentalidad moderna como marca esencial para la América hispana<sup>315</sup>. Este uso de la transformación lúdica o pastiche en la poesía de Gastón Baquero se manifiesta ya abiertamente, por ejemplo, en ciertos casos de transformación

---

<sup>313</sup> Gastón Baquero: “Antonio Machado y lo Barroco”, *loc. cit.*, p. 76.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>315</sup> Ya Severo Sarduy, siguiendo a Bajtin, contemplaba la literatura hispanoamericana como un “espacio de dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia, de la intertextualidad”, pues según él lo barroco conformaría “una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica” (Severo Sarduy: “Barroco y neobarroco”, en C. Fernández Moreno (org.): *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1972, p. 175).

semántica de algunos títulos de poemas barrocos. Encabezamientos del tipo “Afectos varios de su corazón, fluctuando en las ondas de los cabellos de Lisi” (Quevedo), “Al sol, porque salió estando con su dama, y le fue forzado dejarla” (Góngora), “Funeral a los huesos de una fortaleza que gritan mudos desengaños” (Quevedo), “Laméntase Manzanares de tener tan gran puente” (Lope de Vega), “A una dama que deseaba saber su estado, persona y vida” (Calderón de la Barca), que hacen alusión a las circunstancias externas que rodean al poema o sugieren una ampliación semántica de lo que refiere el mismo, dejan su huella en algunos textos de Gastón Baquero: “Marcel Proust se pasea en barca por la bahía de Corinto”, “Joseíto Juai toca su violín en el Versalles de Matanzas”, “Manuela Sáenz baila con Giuseppe Garibaldi el rigodón final de la existencia” o “G. B. pide a J. L. L. dos números de «Espuela de Plata»”.

La naturaleza lúdica de muchos de estos poemas comporta a su vez un trasfondo trágico, en el que el motivo de la decrepitud o la muerte se deja entrever al fondo, como acontece con la protagonista de tan extraño baile, acerca de quien el yo lírico expone: “La levanto, la arranco de esa silla de ruedas que es el trono de la viuda misma de Dios” (“Manuela Sáenz baila con Giuseppe Garibaldi el rigodón final de la existencia” *P. C.*, 261), o como acontece con el célebre escritor, de quien nos dice que “se había mudado al tiempo de la juventud florecida, / como quien cambia de país para curarse de una dolencia vieja” (“Marcel Proust se pasea en barca por la bahía de Corinto” *P. C.*, 159). Y es que, no es del todo necesario decirlo, en el poeta cubano está también latente la estética barroca que funde lo trágico y lo cómico, que es distintiva, como hemos adelantado, del Barroco americano y de la Postmodernidad, y se sirve de un tratamiento jovial de aquellos asuntos que, sin embargo, comportan cierta gravedad.

La mencionada semejanza entre algunos títulos de Gastón Baquero y ciertos sonetos prototípicos del barroco se repetirá también en algunos poetas posteriores como

Luis Alberto de Cuenca: “Al editor Francisco Arellano, disfrazado de Humphrey Bogart, tranquiliza al poeta en un momento de ansiedad, recordándole un pasaje de Píndaro, *Píticas*, VIII, 96”<sup>316</sup>, donde sin duda hay una huella baqueriana perceptible en algunos aspectos temáticos como el del disfraz, la conjunción de personajes dispares en el tiempo y en el espacio así como en la propia construcción sintáctica del título que es perfectamente asimilable a los enunciados del poeta cubano<sup>317</sup>, pensemos en algunos poemas suyos como “El gato personal del conde Cagliostro” o “Confesión de un fiscal de Bizancio” en los que están presentes los rasgos mencionados<sup>318</sup>.



**De derecha a izquierda, Luis Alberto de Cuenca, Octavio Paz, Gastón Baquero, Jaime Siles y Carmen Ruiz Barrionuevo, en la velada poética en palacio del 1 de junio de 1993<sup>319</sup>**

<sup>316</sup> Luis Alberto de Cuenca: *Los mundos y los días. Poesía 1970-2002*, Madrid, editorial Visor, 2007, p. 124.

<sup>317</sup> Para la presencia de Baquero en la literatura española más reciente véase el subapartado específico de nuestro trabajo, dentro del apartado dedicado a la literatura española en el siglo XX.

<sup>318</sup> En la literatura española más reciente son numerosos los ejemplos de títulos de carácter descriptivo, asimilables a la construcción de los mismos llevada a cabo por parte del poeta cubano. Sirvan como ejemplo de lo expuesto los siguientes: “W. A. Mozart da un concierto desde los filamentos de una bombilla” (Antonio Martínez Sarrión); “En la primera parte, el inocente sufre castigo en las cercanías de la sima de Kermadec” (Felix de Azua); “Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde de Waldstein” (Pere Gimferrer); “El crepúsculo sorprende a Roberto Alcázar en Charlotte Amalie” (Luis Alberto de Cuenca); “Constantino Kavafis observa el crepúsculo” (Luis Antonio de Villena).

<sup>319</sup> La imagen fue facilitada para este trabajo por la catedrática de literatura española e hispanoamericana Carmen Ruiz Barrionuevo.



De regreso a Baquero, si nos circunscribimos al contenido y al significado de sus poemas, una fórmula que nos da la clave para la lectura, asociada al remedo literario de los títulos, es la caricatura como tergiversación grotesca de una realidad previa. Esta actitud plenamente barroca, presente en autores tan representativos como Góngora o Quevedo, tiene una singular importancia en la poesía de Gastón Baquero quien, por otra parte, la apoya en recursos conceptistas como la paranomasia o la disemia, como más adelante veremos. De ello es ejemplo el poema que encabeza el verso “Burla de Cleopatra” en el que la deformación ocupa un papel fundamental: “Yo bien sé que Cleopatra usaba impertinentes, / que comía faisanes con remilgados dedos” (“La estrella en el corazón”, *P. C.*, 350). No casualmente encontramos en Baquero la predilección postmoderna, y tan propiamente americana por el disfraz y la máscara, que tiene además una importancia fundamental en el Barroco<sup>320</sup>; el disfraz es una constante en la poesía de Baquero, en la que el solapamiento de unas cosas por otras irrumpe en buena parte de sus textos. De manera explícita, el cuerpo se identifica con un disfraz que anulase la muerte como término de la existencia: “Sintiendo mi fantasma venidero / bajo el disfraz corpóreo en que resido” (“Sintiendo mi fantasma venidero”, *P. C.*, 75.). Pero este artificio no es un hecho estático sino que constituye una danza de representaciones

---

<sup>320</sup> Acerca de la importancia de Proteo, personaje de gran trascendencia en el Barroco, como paradigma de la metamorfosis dice Cristo Rafael Figueroa que “El barroco ama la metamorfosis y la inconstancia, porque posee un agudo sentido de las variaciones que secretamente alteran la realidad” y se refiere a la definición de Jean Rousset del Barroco “como encarnación de un símbolo mayor: la metamorfosis –Circe y consecuentemente Proteo–, mundo de las formas en movimiento y de un hombre en vías de cambio o de ruptura, quebrado entre lo que es y lo que parece ser, entre su máscara y su rostro” (Cristo Rafael Figueroa Sánchez: *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del S. XX*, Medellín, Editorial Pontificia Universidad Javeriana y de la Editorial Universidad de Antioquía, 2008, p. 38). Además, también el ocultamiento, fundamental en Gastón Baquero, es una característica primordial del Barroco, pues “el más íntimo de los núcleos que constituyen las representaciones del hombre de la era barroca se nos revela muy modernamente, antes constituido por una ética de la disimulación y del ocultamiento, que por una estética de la simulación y de la exhibición” (Fernando R. De la Flor: *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, *op. cit.*, p. 97). Por su parte, también Sarduy habla del enmascaramiento como rasgo inherente al Barroco, e Irlemar Chiampí nos muestra al autor ligando la realidad americana con el “deseo de Barroco”, y afirma que “es la propia naturaleza la que revela su vocación para el artificio”, pues en su opinión, “hasta los insectos al disfrazarse de piedras y hojas muestran su apetencia por lo barroco” (Irlemar Chiampí: *Barroco y modernidad*, *op. cit.*, p. 55).

cambiantes: “No soy en este instante sino un cuerpo invitado / al baile que las formas culminan con la muerte” (“Preludio para una máscara”, *P. C.*, 78.). Y de este constante camuflaje son muestra los siguientes versos en los que el yo lírico adquiere diferentes disfraces a lo largo del curso temporal “yo soy un pez, / ángel he sido, / cielo paraíso, escala, estruendo, / el salterio, la flauta, la guitarra” (“Testamento del pez”, *P. C.*, 88.), y que se prolongará en “Los lunes me llamaba Nicanor” donde el día de la semana selecciona el antifaz que adoptará el yo lírico para escapar de la muerte<sup>321</sup>.

Además de esta conciliación entre apariencia y realidad hay otros motivos que, sin duda, son también propiamente barrocos como el de la percepción temporal, en la que se concentra uno de los principales enemigos del hombre barroco, y que conlleva también en nuestro autor una visión pesimista de la existencia. De hecho, el tiempo concebido como fenómeno destructor es, como tendremos ocasión de indagar, un punto de contacto entre Francisco de Quevedo, y el poeta cubano. Y precisamente, asociada a esta fugacidad se halla la imagen de la rosa, retomada por este movimiento literario como emblema de la belleza y de la caducidad de la existencia<sup>322</sup>, contenidos fundamentales en la obra poética del autor.

Esta duración temporal, que en el transcurso del Barroco adquirió un tinte marcadamente negativo en tanto que avance inexorable hacia la muerte, se torna variable y es presentada en ocasiones desde una vertiente cómica, en una especie de transposición satírica que conserva el tema, variando la forma de presentarlo. Piénsese, por ejemplo en la alusión a la vejez como “aquel pedacito de tiempo que antecede al morirse” (“Marcel

---

<sup>321</sup> Por más que son numerosos, sin duda, los versos de Gastón Baquero en los que el disfraz aparece de forma más o menos explícita para referir los entresijos cambiantes de la realidad, parece más factible referirnos a cada una de las imágenes presentadas por el poeta en base a su grado de filiación con algún autor o poética concreta.

<sup>322</sup> Aunque el tema de la caducidad de las flores está presente ya en algunos autores clásicos como Homero, y posteriormente en Mínermo, es retomado de manera especial durante el Barroco. Como muestra de la importancia de la rosa durante este período podemos señalar algunos poemas como el de Francisco de Rioja en el que se refiere a esta flor como “Pura encendida rosa / émula de la llama” (Francisco de Rioja: “A la rosa”, en *Poesías*, edición de Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1867, p. 248).

Proust pasea en barca por la bahía de Corinto”, *P. C.*, 159), o el planteamiento de una jornada de vida como si se tratase de “un día más vacaciones fuera del cementerio” (“Alborada”, *P. C.*, p. 287), pero sobre todo es llamativo el tratamiento del tiempo como una vorágine en la que los acontecimientos no siguen un orden cronológico sino que lo temporal adquiere tintes de simultaneidad<sup>323</sup>. Como ejemplo de este aspecto puede señalarse el poema “Memorial de un testigo” en el que el yo lírico actúa como cronista de acontecimientos que tienen lugar en tiempos y espacios muy dispares, en un desconcierto del que los propios versos dan justificación: “No sé si antes o después o siempre o nunca, pero yo estaba allí, asomado a todo / y todo se me confunde en la memoria, todo ha sido lo mismo” (“Memorial de un testigo”, *P. C.*, 108).

Por otro lado, aunque dejemos para el apartado correspondiente la conexión del aspecto dramático en algunos autores teatrales del Siglo de Oro (Calderón de la Barca, Tirso de Molina o Vélez de Guevara) con textos de Baquero, sí adelantaremos que, además de las peculiaridades estéticas de estos autores, el poeta proyecta también una cierta tensión dramática en sus versos; para comprobarlo se puede acudir a textos como “Manos”, “El poema”, “Brandeburgo 1526” o “Pequeña elegía por Rafael Marquina”, por citar algunos poemas dentro de los cuales se establece una suerte de diálogo entre el yo lírico y una segunda persona.

El uso extremado de la imaginación, se concreta, por una parte, en la fabulación, convertida para el poeta en la forma más eficaz de acercamiento a la realidad. Como ejemplo de lo dicho sirva el poema titulado precisamente “Fábula”, en el que el poeta inventa a un personaje que se presenta a sí mismo de la siguiente forma: “Mi nombre es

---

<sup>323</sup> Aunque el desorden temporal no es un asunto destacado en la escena barroca, sí hace su aparición en el tablado neobarroco cubano, en la poesía de autores como José Lezama Lima quien, por ejemplo, liga la falta de concatenación temporal con la intertextualidad como procedimiento artístico que aglutina acontecimientos distantes en el tiempo, o también en la narrativa de Alejo Carpentier, que subvierte el orden temporal en la novela *Los pasos perdidos* (1953), y también en algunos relatos como *Viaje a la semilla* (1944) y en *Guerra del tiempo* (1956).

Filemón, mi apellido Ustariz / Tengo una vaca, un perro, un fusil y un sombrero” (“Memorial de un testigo” *P. C.*, 148). Por otro lado, el uso de metáforas sorprendentes propio de la poética barroca también hace su aparición en los poemas de Gastón Baquero. Para tratar la novedad de las imágenes utilizadas por el poeta, lo haremos en relación con los diferentes motivos temáticos de los autores concretos, y prestando especial atención a las de corte gongorino, en la sección correspondiente.

Asociada a esta visión negativa del tiempo, también de la muerte y el silenciamiento del sujeto<sup>324</sup>, que se han ligado a la Postmodernidad, tuvieron previamente una relevancia fundamental durante el antedicho periodo literario y está claro que este tema –de absoluta trascendencia en la poética de Baquero– tiene uno de sus cimientos en la estética barroca. Así lo enfatiza Alberto Linares Brito cuando en el prólogo a su recopilación de los textos inéditos del poeta señala: “Es, sin embargo, la muerte el tema central de la poesía de Baquero. Temática de larga tradición que el poeta desarrolla no solamente entre las claves literarias de un barroquismo ensartado de motivos religiosos con pretensiones de trascendencia”<sup>325</sup>. Y, a la par, también la inseguridad en el conocimiento de la realidad supone una constante en ese momento histórico en el que las circunstancias se interpretan como engañosas e inestables<sup>326</sup>.

---

<sup>324</sup> En consonancia con esta ocultación del sujeto, es muy importante la figura del andrógino en el Barroco, representativa de una dualidad que también hace su aparición en la poesía de Gastón Baquero, en la que el personaje del centauro actúa a la vez como animalización y disfraz: “Todo ello alienta ahora a conceptuar la humano como cercano, o incluso, como poseído por lo animal, que le es, en efecto, tan próximo” (Fernando R. De la Flor: *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, *op. cit.*, p. 149). En algunos poemas de Gastón Baquero se presenta además el problema de la identidad: “Ahora comprendo que su cuerpo es el mío. / Yo no termino en mí, en mí comienzo” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 47).

<sup>325</sup> Gastón Baquero: *Primeros textos (1936-1945)*, preliminar y compilación de Alberto Linares Brito, *op. cit.*, p.19.

<sup>326</sup> Como ejemplo paradigmático de una realidad ilusoria, el personaje de Tiberio considerado durante el Barroco como representante del engaño y la simulación hace aparición en la poesía de Gastón Baquero quien, recordemos, alude al “Tiber meado por Tiberio” (“Canción sobre el nombre de Irene”, *P. C.*, 128).

Incluso la figura divina se ve contagiada a veces de ese pesimismo que domina el contexto barroco, pues en él, y procedente de Descartes<sup>327</sup>, se propaga la creencia en un Dios embaucador. Aunque esta idea de un Hacedor malévolos y engañoso adquiere tintes de candidez en el cubano, está presente de algún modo en poemas como “Cuando los niños hacen un muñeco de nieve”, en cuyos versos el poeta afirma que “Desde el seno de la cellisca sonrío el Señor, / y aporta nuevos ramos de nieve, más blanca a cada instante, / para hacer los brazos del ente, las orejas, la frente, / de ese muñeco que acaba por erguirse en la vastedad de la nieve, / igual que un hombre sale de las manos de Dios (“Cuando los niños hacen un muñeco de nieve”, *P. C.*, 112). No está de más advertir en otros textos, un parecido enfoque del papel divino para con nosotros como simple distracción<sup>328</sup>, que como más adelante veremos no deja de estar también de algún modo emparentado con la reflexión de autores posteriores, entre ellos Juan Ramón Jiménez.

Asimismo, también la referencia bíblica en Gastón Baquero se halla en consonancia con el repliegue hacia la tradición clásica frecuente en el teatro del Renacimiento y del Barroco, caracterizado por un empleo asiduo de las alusiones bíblicas y recreaciones temáticas de motivos sagrados de que dejan constancia las piezas teatrales de autores tan representativos como Lope de Vega o Calderón de la Barca<sup>329</sup>. En caso de Baquero, entre los motivos bíblicos de su obra cabe destacar algunos de sus

---

<sup>327</sup> Descartes sugiere “la existencia de un Dios que engaña *ex profeso* al hombre, al que quiere perder y condenar para siempre” (Fernando R. De la Flor: *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, *op. cit.*, p. 242).

<sup>328</sup> Otros poemas en los que se puede percibir la misma idea son “Silente compañero”: “Parece que estoy solo, viendo como a Dios le da lo mismo / que la vida tome en préstamo la envoltura de un hombre o la concha de un crustáceo” (“Silente compañero”, *P. C.*, 124) o “El sol, los niños, y además la muerte”: “Desde detrás del cielo, el Señor nos arrojaba uno de sus dardos dolorosos; / lentamente pasaba un entierro junto a la plaza” (“El sol, los niños, y además la muerte”, *P. C.*, 133).

<sup>329</sup> Entre las obras de Lope de Vega que presentan temática religiosa, aunque son poco conocidas, cabe señalar algunos dramas bíblicos como *La creación del mundo y la primera culpa del hombre*, *El anticristo*, *El nacimiento de Cristo*, *La madre de la mejor*, *El robo de Dina* o *La hermosa Ester*, y dramas hagiográficos como *Barlán* y *Josafá*, *La niñez del padre Rojas*, *Lo fingido verdadero*, *El divino africano*, *El capellán de la virgen*, *El niño inocente de La Guardia*, *La niñez de san Isidro* y *La buena guarda*. Calderón de la Barca se sirve de los motivos bíblicos en algunas piezas como *La cena del rey Baltasar*, *Sueños hay que verdad son*, *La siembra del señor*, *La viña del señor*, *La torre de Babilonia* y *El tesoro escondido*.

textos más conocidos, como son “Adán” o “Saúl sobre su espada”, por no contar con la gran cantidad de referencias evangélicas presentes en sus poemas.

Por añadidura, y al referirnos a otras cuestiones de gran trascendencia durante el Barroco y que dejan su huella en la poesía de Gastón Baquero, cabe señalar además algunos motivos. Así, en lo tocante a la musicalidad, y en virtud de la atención que adquiere la poesía popular durante aquel periodo, es preciso señalar su exaltación constante en la poesía del autor; por ejemplo la zarabanda mencionada en la poesía de Baquero forma parte del espacio contextual de los bailes plebeyos, lo que sugiere una conexión de este instrumento con el modesto ambiente en el que se halla inmerso. En el poema “Memorial de un testigo” en el que el yo lírico marca el compás de este instrumento, se produce una simbiosis entre lo culto y lo popular con la finalidad de marcar el estatus social de la cultura cubana: “Sobre los hombros de Juan Sebastián, / con la punta de los dedos, yo llevaba el compás de la zarabanda” (“Memorial de un testigo”, *P. C.*, 109).

En menor medida, podemos hacer alusión a otros rasgos de talante barroco en la poesía de nuestro autor. Entre ellos cabe mencionar la sugestión que siente por los rasgos insignificantes de los personajes que recrea. En esto, hallamos nuevas afinidades de la teoría poética del poeta cubano con el Barroco, pues este movimiento literario se define por el descubrimiento de objetos humildes y por la atención a los pequeños detalles. En consecuencia, son también fruto de la sensualidad barroca los bodegones, que no sólo son característicos de la pintura sino que aparecen también en algunos poemas de carácter descriptivo, o como la representación de las frutas que Gastón Baquero retoma en los versos de un poema como “Plenitud de la manzana”, en los que la descripción de esta fruta adquiere un cariz casi mágico: “El mar rojo, el cielo verde y la nieve / encerrada por latigazos del sol bajo esta púrpura / dan la manzana” (“Plenitud de

la manzana”, *P. C.*, 142). Además de este minimalismo barroco, la relación del poeta con esta corriente artística se afianza también en la importancia concedida en él a las impresiones sensoriales, que se prodigan en sus versos, a los que la música y las artes plásticas dotan de colorismo y vivacidad:

allí donde los santuarios que no puede pisar el tocado de impureza,  
custodiados por blancos cocodrilos, ceremoniosos leopardos, adolescentes  
ciegos.  
Fui introducido furtivamente en el hogar cimero del dios:  
protegido por el velo de interminables melodías, de fina llovizna de  
sonidos  
entre los pliegues del manto de un anciano venerado (“Guitarra”, *P. C.*,  
204).

E incluso en lo relativo a las fórmulas estilísticas prototípicas de este movimiento literario, el interés de Gastón Baquero hacia la poesía de carácter popular, que junto con la poesía culta de procedencia italiana es muy utilizada en el Barroco, se deja ver en algunos de los textos reunidos bajo el título genérico de “Canciones de amor de Sancho a Teresa”. En ellos el autor muestra su preferencia hacia los recursos propios de la poesía popular como su predilección por versos de arte menor, principalmente los heptasílabos, así como por el uso abundante de la rima aguda<sup>330</sup>. Algunos de estos poemas están emparentados no sólo con el Barroco de un modo general, sino también de forma más concreta con algún poeta, como es el caso de algunos textos pertenecientes al conjunto de poemas escritos durante su estancia en nuestro país.

De igual modo, el soneto, esquema métrico tan característico de Gastón Baquero, tiene su primer gran momento de esplendor durante el Renacimiento y el Barroco, a

---

<sup>330</sup> Los versos heptasílabos son los dominantes en el poema “La mariposa”: “y abriendo las mis manos / dejé que se escapara / la oriblanca, la azul, / la roja mariposa; / y las dos se volaron, / y juntas fueron a quererse / perdidas por el cielo” (“La mariposa”, *P. C.*, 94); los heptasílabos se combinan con pentasílabos en poemas como el titulado “La rosa”: “Taiada está la rosa / con tu cintura: / yo no sé si es más linda / que tú la rosa” (“La rosa”, *P. C.*, p. 95). Sin embargo también algunas composiciones suyas están compuestas de versos hexasílabos: “No quiero que mires / al Illán de Vargas. / Si te da quesillos, / si la miel te lleva” (“Celos”, *P. C.*, 96). E incluso en ocasiones, como acontece en el poema “Ausente conmigo” hay un predominio de pentasílabos: “Y yo saltando, / canta que salta, / busca que busca / a la cigarra, / te sentía conmigo / bajo la parra” (“Ausente conmigo”, *P. C.*, 99).

pesar de que es con el Modernismo, periodo culminante en la experimentación métrica, cuando este molde estrófico se transforma hasta romper su rigidez canónica y convertirse en una estructura maleable y moderna. Como consecuencia, la utilización preferente del endecasílabo tradicional nos lleva a reivindicar la inclinación métrica del autor hacia la etapa áurea de la literatura ibérica<sup>331</sup>. A la misma conclusión nos lleva el uso en Baquero de algún soneto con estrambote, forma literaria característica del Barroco, y presente en poemas que por su temática también se hallan relacionados con este período literario como “Soneto a la rosa”, que tiene como tema el motivo propiamente barroco de la destrucción de la belleza o “G. B. pide a J. L. L. dos números de «Espuela de plata»”, y que constituye un ejemplo de poema de circunstancias, capital en esta etapa literaria, encontrándonos en este caso con una hipertextualidad marcadamente imitativa, en contraste con sus poemas posteriores en los que la transposición se hace más patente.

Finalmente, debemos tener en cuenta la cantidad de autores concretos que tienen cabida de manera más o menos explícita en los versos del poeta. Por ello, como defiende Alberto Acosta Pérez, en los *Poemas escritos en España* “se descubre el usufructo de la tradición, insembrada por intertextualidades a través de aluviones de apropiaciones, reinterpretaciones y adaptaciones de Góngora, Lope, Cervantes, González de Rodil, Vélez de Guevara y otros...”<sup>332</sup>. En concreto, principalmente, el poeta cubano rinde homenaje a estos autores del Siglo de Oro en sus “Canciones de amor de Sancho a

---

<sup>331</sup> Como ejemplo de la utilización del soneto clásico en la obra poética de este autor podemos nombrar los siguientes poemas: “Soneto a las palomas de mi madre”, “Sintiendo mi fantasma venidero”, “Génesis”, “Nacimiento de Cristo”, “Retrato”, “Epicedio para Lezama”, “La casa en ruinas”, “Ifigenia en Áulide” que utilizan preferentemente el esquema métrico siguiente: ABAB, ABAB, CDC, DCD, que no se corresponde exactamente con el modelo tradicional que estaba formado por dos cuartetos (ABBA, ABBA) y dos tercetos; Con todo, tenemos también ejemplos de uso de un esquema métrico diferente: ABAB, ABAB, CDE, CDE; así como un ejemplo de estructura completamente inesperada: ABAB, ABAB, CDC, EED. Además, también el madrigal, forma estrófica típicamente renacentista, es usado por Gastón Baquero en su poema “Madrigal para Nefertiti”.

<sup>332</sup> Alberto Acosta Pérez: “Magias e invenciones. Medio siglo de poesía”, en *Celebración de la existencia*, op. cit., p. 82.



Teresa” en las que deja constancia de su devoción hacia el periodo áureo de la poesía castellana. A continuación nos ocuparemos de los principales escritores que se dan cita en la poesía de nuestro autor.

### II.3.1. El artificio literario y la poesía de Luis de Góngora

“Aquí reposa la estación florida  
que invade el blanco pecho del verano”  
(Gastón Baquero: “Invierno” *P. C.*, 341)

“Su último balbuceo fue un verso de Góngora,  
“«A batallas de amor, campos de plumas»”  
(Gastón Baquero<sup>333</sup>)

Para plasmar el advenimiento de Góngora a la poesía de Gastón Baquero, es imprescindible considerar el valor concedido a este autor en Hispanoamérica<sup>334</sup>. En concreto podrían mencionarse algunos herederos suyos, como Rubén Darío o Vicente Huidobro<sup>335</sup> –a los que no casualmente nos referiremos más tarde–, autores revisados por nuestro autor y por la literatura cubana, muy especialmente por los miembros del grupo *Orígenes*. Concretamente, Lezama Lima<sup>336</sup> se refiere al español como poeta “imán

---

<sup>333</sup> Gastón Baquero: “Guillem de Reis explica al fiscal el porqué de su último uxoricidio, en *Otro lunes. Revista hispanoamericana de cultura* (2007) diciembre, I, 3. Accesible para su consulta en la dirección: <http://otrolunes.com/archivos/03/html/gaston/los-lunes-me-llamaba-nicanor-n03-a02-p01-2007.html> [26/05/2014].

<sup>334</sup> Aunque suficiente acreditada, la recuperación de ciertos aspectos de la imaginería barroca en autores contemporáneos no ha dado lugar a demasiados estudios acerca del asunto. Por ello, es interesante el trabajo llevado a cabo al respecto por Emilio Carilla, en el que examina su uso en autores como Rubén Darío, José Martí, Díaz Mirón, López Velarde, Juan José Tablada, Leopoldo Lugones, Ricardo E. Molinari, Ricardo Peña, y Eduardo Carranza, entre otros, y que en el caso concreto de Cuba menciona a Eugenio Florit y trata muy superficialmente la poesía de José Lezama Lima, apenas mencionando su obra ensayística sobre Góngora (Emilio Carilla: *Góngora y la literatura contemporánea en Hispanoamérica*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra S.A., 1963).

<sup>335</sup> Según recoge Víctor García de la Concha, Miguel de Unamuno precisa la vinculación de Rubén Darío con Góngora a través de la siguiente mención “Rubén no venía de París sino de Góngora” y según Rafael Cansinos Assens, Vicente Huidobro, al regresar de París “trae consigo a Mallarmé y a Góngora” (Víctor García de la Concha: “Barroco: categoría, sistema e historia literaria”, en *Estado actual sobre los estudios del Siglo de Oro. Actas II de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, edición de Manuel García Martín *et alii*, volumen I, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 69-70).

<sup>336</sup> De la afinidad entre ambos como poetas de la imagen, nos habla Enrique Saíenz al presentarnos un “Góngora, tan cercano a Lezama como maestro de un imaginario metafórico incomparable” (Enrique Saíenz: “De las entrañas de la isla. El grupo *Orígenes* en la cultura cubana”, en *Espacio Laical* (2012) 1, p. 101).

perfecto”<sup>337</sup> valorando la dificultad formal como la clave de su poética; en estos términos se hace manifiesta su admiración y emulación del autor barroco, al que considera arcano de cualquier ejemplo literario americano, pues, según él “en todo americano hay siempre un gongorino manso”<sup>338</sup>; también fruto de esta admiración podría considerarse su conocido ensayo “Sierpe de Don Luis de Góngora”<sup>339</sup>, o su estudio “Soledades habitadas por Cernuda”<sup>340</sup> que presenta al mencionado poeta del 27 como contrapunto del poeta barroco que nos ocupa. Por otro lado, también en *Paradiso* puede percibirse la presencia de Luis de Góngora. Acerca de ella, comunica Severo Sarduy que “todo el aparato discursivo de la novela, tan complejo, no es más que una parábola cuyo centro –elíptico– es el culteranismo español”<sup>341</sup>. Pese a todo, el interés de Lezama por este autor va más allá de lo puramente estético y literario pues, en opinión de Echevarría, si Lezama se inclinó hacia la figura del cordobés fue porque “lo español era un antídoto contra la influencia de los Estados Unidos en la vida política y cultural de Cuba, una afirmación de la identidad cubana”. En este sentido podría decirse que “El regreso a Góngora fue un aferrarse a lo intraduciblemente español”<sup>342</sup>.

En lo que se refiere a Baquero, es de sobrada aprobación la distinción que le confiere al poeta cordobés, como expresa su disertación sobre el poeta “Polifemo sin

---

<sup>337</sup> En su institución de conexiones y contrastes entre Garcilaso de la Vega y Góngora, Lezama Lima manifiesta que el segundo “queda así como el poeta imán perfecto” pues según él “cualquier referencia suya va con fuerza decisiva a engastarse en su unidad poética” (José Lezama Lima: “El secreto de Garcilaso”, *Analecta del reloj*, en *Obras completas*, [tomo 2], *op. cit.*, p. 10).

<sup>338</sup> José Lezama Lima: “Nacimiento de la expresión criolla”, *La expresión americana*, en *Ibíd.*, p. 350.

<sup>339</sup> Acerca de su capacidad para impresionar así como del poder plurisignificativo de la poesía de Góngora Lezama se refiere a ella como a una “robusta entonación dentro de la luz, amasada de palabras descifradas tanto como incomprensibles, y que nos impresionan como la simultánea traducción de varios idiomas desconocidos, producen esa sentenciosa y solemne risotada que todo lo aclara y circunvala, ya que arrasa una mayor cantidad de aliento, de penetradora corriente en el recién inventado sentido”. José Lezama Lima: *Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*, Barcelona, editorial Tusquets, colección Cuadernos ínfimos, 1970, p. 25.

<sup>340</sup> José Lezama Lima: “Soledades habitadas por Cernuda” en Derek R. Harris (coord.): *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977, pp. 49-52.

<sup>341</sup> Severo Sarduy: *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, editorial Sudamericana, 1969, p. 71.

<sup>342</sup> Roberto González Echevarría: *Crítica práctica / práctica crítica*, Fondo de Cultura económica, 2002, p. 197.

lágrimas, ¿es Polifemo?”<sup>343</sup>. Además de la mención inicial, que reproduce los versos del poeta, “Su último balbuceo fue un verso de Góngora, / «A batallas de amor, campos de plumas»”, tenemos notables ejemplos de propensión hacia la estética gongorina<sup>344</sup>. Si bien nuestro autor prefiere la contenida dificultad conceptual de un Francisco de Quevedo parece apreciar en Luis de Góngora su capacidad para la creación autónoma frente a la mera reproducción de la realidad, y constituye este uno de los puntos de contacto de ambas poéticas. Al cordobés, lo identifica Baquero con su capacidad para obrar prodigios con el lenguaje. Posee, según el cubano, lo que denomina un “mirar taumáturgico”, una mirada transformadora que reinventa la realidad<sup>345</sup>. La utilización de un paisaje sublimado por la imaginación, análogo al de las *Soledades* gongorinas, se vuelve tangible en el ambiente cubano en que Gastón Baquero sitúa alguno de sus poemas, por lo que el paisaje se carga de una exuberancia propiamente antillana: “Como si cien niños golpeasen sartenes con cucharitas de plata: / Afrodita en persona, protegida del sol con una sombrilla de hojas frescas, / Afrodita mulatadeojosverdes y andar de palomita buchona en los maizales, / pasaba por la puerta de mi casa. (“Aparición”, *P. C.*, 172-173). Se trata en ese caso de un rasgo propiamente barroco que en opinión de Lezama Lima y tantos otros críticos, se presenta de forma natural y espontánea en la literatura en Hispanoamérica, merced a ese ambiente de profusión y preciosismo que

---

<sup>343</sup> El mencionado ensayo, publicado en *La Vanguardia española* el día 1 de agosto de 1961, está recogido en Alberto Díaz-Díaz: *De Góngora a Juan Ramón Jiménez. Gastón Baquero y los poetas andaluces*, Madrid, Editorial Académica Española, 2013, pp.13-14.

<sup>344</sup> Anotaremos ahora las ediciones de textos gongorinos a las que nos remitiremos en las presentes páginas para evitar así confusiones metodológicas. Referiremos únicamente la obra, la estrofa o los versos, según corresponda, y a continuación la página oportuna de las ediciones que siguen: Luis de Góngora: *Sonetos Completos*, edición de Birute Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1975; *Fábula de Polifemo y Galatea*, edición de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010; *Soledades*, edición de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994; *Letrillas*, edición de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1991; *Romances*, edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1988.

<sup>345</sup> Gastón Baquero: “Para el menor olvido de Stendhal”, en *Primeros textos (1936-1945)*, op. cit., p. 56.

caracteriza la realidad americana: “Lo único que crea cultura es el paisaje, y eso lo tenemos de maestra monstruosidad”<sup>346</sup>.

Siguiendo con la sublimación del espacio natural americano, podría considerarse que el paisaje alienta la inversión del resultado natural, en los casos que a continuación presentamos. Por un lado, si el poema “Brandeburgo 1526” suponía la inversión de la conquista en función de la belleza del paisaje americano, también el poema “La fiesta del fauno” supone un desplazamiento, en aras del paisaje, de un hecho literario: la persecución del personaje femenino, indefenso, por el sátiro. Tal sucede en algunos textos de Góngora como la “Fábula de Polifemo y Galatea” donde el cíclope, enamorado de la ninfa e instigado por los celos, da muerte al amante de esta, Acis<sup>347</sup>. Algo similar sucedía en el soneto de Garcilaso dedicado a Apolo y Dafne, y al que ya nos hemos referido en su momento, pues también aquí la naturaleza sirve de espacio apropiado a Galatea para huir de su perseguidor: “La fugitiva ninfa, en tanto, donde / hurta un laurel su tronco al sol ardiente, / tantos jazmines cuanta hierba esconde / la nieve de sus miembros, da a una fuente”<sup>348</sup>. En cambio el paisaje en Baquero es propicio no para el camuflaje de la divinidad sino para el regocijo conjunto de los amantes, hasta que el centauro “hundió entre las ramas la verde llamarada de sus ojos, / y descubrió a poco el rostro apasionado de la ninfa lejana (“La fiesta del fauno”, *P. C.*, 169), y que constituye una transposición al estilo antillano de un motivo tratado anteriormente, esto es, una hipertextualidad que se produce en forma de una transformación seria.

---

<sup>346</sup> José Lezama Lima: “Mitos y cansancio clásico”, *La expresión americana*, en *Obras completas*, *op. cit.*, p. 296.

<sup>347</sup> La contraposición entre el texto gongorino y el de Gastón Baquero puede verse también en la siguiente diferenciación: mientras en Góngora es el cíclope quien hiere de muerte al joven, amante de Galatea arrojándole una piedra (con violencia desgajó infinita / la mayor punta de la excelsa roca” (Luis de Góngora: Octava LXII, vv. 489-490, en *Fábula de Polifemo y Galatea*, edición de Jesús Ponce Cárdenas, *op. cit.*, p. 175), en el poema de Baquero es la ninfa quien arroja al fauno una pequeña piedra para llamar su atención: “cuando tocó en su hombro la leve piedrecilla / que alguien le arrojara; detenido quedó” (“La fiesta del fauno”, *P. C.*, 168).

<sup>348</sup> Luis de Góngora: Octava XXIII, vv. 177-180, en *Fábula de Polifemo y Galatea*, edición de Jesús Ponce Cárdenas, *op. cit.*, p. 162.

Por lo demás, el componente mitológico del anteriormente citado fragmento se halla también en numerosos pasajes gongorinos en los que predomina la alusión a la exquisitez del paisaje: “Llegó, y a vista tanta / obedeciendo la dudosa planta, / inmóvil se quedó sobre un lentisco, / verde balcón del agradable risco”, engalanada por el componente mitológico cuando dice que “orladas las orillas de frutales, / quiere la Copia que su cuerno sea / (si el animal armaron de Amaltea / diáfanos cristales)”<sup>349</sup>. Hay otros elementos mitológicos, no directamente vinculados al paisaje, que confluyen en ambos poetas, por ejemplo el motivo del pavo real. La mención gongorina cifra en el ave la belleza de Galatea, concretamente lo hace en el fulgor de sus ojos sobre la blancura de su piel. Fuera de lo dicho, no hay que olvidar tampoco el posible valor simbólico que pudo adquirir el animal consagrado a Juno en el Barroco, en tanto que relacionado con la muerte pero también con la vida eterna<sup>350</sup>. Este parece ser el valor que le confiere Gastón Baquero significativamente en su poema “La esperanza” en el que nuevamente se establece una relación entre Neptuno y el pavo real: “Eso, / eso es la esperanza, / la esperanza es / un pavo real disecado que canta incesantemente en el hombro de Neptuno” (“La esperanza”, *P. C.*, 177). Teniendo en cuenta además la importancia que Neptuno adquiere como divinidad de los mares, tanto en el contexto barroco en que la navegación era fundamental –tal es su aparición en numerosos textos gongorinos, principalmente en las *Soledades*<sup>351</sup>– como en el contexto insular cubano, parece ser esta la razón de su manejo en Gastón Baquero.

---

<sup>349</sup> Luis de Góngora: Soledad I, vv. 190-195, en *Soledades*, edición de Robert Jammes, *op. cit.*, p. 237.

<sup>350</sup> Según Giulia Poggi, el movimiento literario que nos ocupa podría haber ocasionado que el símbolo recuperase “la duplicidad que posiblemente había perdido en el texto poético ovidiano, pasando a significar no ya la belleza, sino la muerte y, junto a la muerte, la inmortalidad” (Giulia Poggi: “El pavón de Góngora: intertextualidad e interdiscursividad de un motivo manierista” en *Actas del IV congreso internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (AISO), Alcalá de Henares, 25-27 de julio de 1996, edición de María Cruz García de Enterría y Alicia Cerdón Mesa, Universidad de Alcalá, 1998, p. 1256). Para el tratamiento de esta figura con la mitología puede resultar también de interés el estudio de J. Rousset *Circe y el pavo real*, Barcelona, Seix Barral, 1972).

<sup>351</sup> A continuación presentamos algunas de las alusiones al dios de las aguas: “Este (que de Neptuno hijo fiero)” (*Polifemo*, VII, v. 50, p. 157), “Si roca de cristal, no es de Neptuno” (*Polifemo*, XIII, v. 103, p. 159),

Pero no son la citada desenvoltura del paisaje, ni el impulso mitológico los rasgos más sobresalientes de esta comunión de Baquero con el cordobés, sino que hay otro elemento que, como ha percibido Lezama Lima, es específico también de Góngora: el humor. Ambos han sabido hallar, si bien de modos diferentes –el primero fundamentalmente a través de la hipérbole o la parodia, mientras que el segundo se sirve de su personal enfoque de la realidad–, el lado divertido de los asuntos más serios. El maestro Lezama se refiere así a esta característica del poeta andaluz declarando que “sus risueñas hipérboles tienen esa alegría de la poesía como glosa secreta de los siete idiomas que entonan y proclaman, constituyéndose en un diferente y reintegrado órgano”<sup>352</sup>; como ejemplo del enfoque hiperbólico, valga la siguiente octava, perteneciente a la *Fábula de Polifemo y Galatea*, descripción de la figura del cíclope, cuya enormidad aparece ridiculizada de forma risueña en su capacidad para convertir en báculos los pinos en los que se apoya para caminar:

Un monte era de miembros eminente  
 Éste que —de Neptuno hijo fiero—  
 De un ojo ilustra el orbe de su frente,  
 Émulo casi del mayor lucero;  
 Cíclope a quien el pino más valiente  
 Bastón le obedecía tan ligero,  
 Y al grave peso junco tan delgado,  
 Que un día era bastón y otro cayado<sup>353</sup>.

También la parodia de textos anteriores ocupará algún espacio en la poesía de Góngora, como lo harán Lope y Quevedo, a quienes tampoco debemos olvidar a este

---

“Violaron a Neptuno” (*Soledades*, I, v. 414, p. 281), “En el húmido templo de Neptuno” (*Soledades*, I, v. 477, p. 295), “Neptuno, sin fatiga” (*Soledades*, I, v. 1030, p. 409), “cuando no de los campos de Neptuno” (*Soledades*, II, v. 99, p. 435), “Que (el tridente acusando de Neptuno)” (*Soledades*, II, v. 385, p. 475) “Que velera un Neptuno y otro surca” (*Soledades*, I, v. 565, p. 499), “De los que el reino muran de Neptuno” (*Soledades*, II, v. 657, p. 513), “Que está escupiando Neptuno” (*Romances*, 74, [“La ciudad de Babilonia”], v. 296, p. 406), o en un soneto en que aparece mediante el circunloquio “el gran señor del húmido elemento” (*Sonetos*, 56, [¡Oh claro honor del líquido elemento], p. 121).

<sup>352</sup> José Lezama Lima: “Sierpe de don Luis de Góngora”, *Analecta del reloj, en Obras completas* [tomo 2] 2], *op. cit.*, p. 140.

<sup>353</sup> Luis de Góngora, Octava VII, vv. 49-56, en *Fábula de Polifemo y Galatea*, *op. cit.*, p. 157.

respecto. Proponemos como ejemplo un poema de Góngora en el que se puede ver además una analogía con la antedicha inversión de la tradición que constituye el poema de Baquero. Se trata de un texto que recurre a un tratamiento paródico de algunos motivos petrarquistas por parte de los clásicos barrocos, y que supone un rechazo de la amada, tan insistentemente ensalzada por la tradición: “huyendo voy, con pie ya desatado, / de mi enemiga en vano celebrada. / Adiós, ninfa crüel; quedaos con ella, / dura roca, red de oro, alegre prado”<sup>354</sup>.

Por su parte, en Baquero la broma acerca de un personaje se lleva a cabo mediante la alusión a algún aspecto de su vida. En el caso de Cleopatra, el yo lírico se mofa del encorsetamiento al que se veía sometido este personaje femenino, completamente sujeto a las convenciones sociales, bajo la forma de una transformación satírica o travestimiento burlesco:

## XI

### Burla de Cleopatra

yo bien sé que Cleopatra usaba impertinentes.  
que comía faisanes con remilgados dedos  
y que al cantar mostraba los deslumbrantes dientes  
color del noble fruto que ofrecen los viñedos.  
También sé que Cleopatra padecía tristezas  
extrañas a desdenes o a sutiles querellas:  
era el hallarse atada por rituales simplezas  
y no poder cantar su amor a las estrellas (“La estrella en el corazón”, XI,  
*P. C.*, 350).

Otro rasgo, que ya hemos adelantado, destacable del Barroco gongorino, y que hereda Gastón Baquero, es la propensión a la violencia, que se expresa con claridad en su poema “Manos” en el que la excesiva crueldad del texto se ve atenuada por su

---

<sup>354</sup> Luis de Góngora, Soneto 71, [“No destrozada nave en roca dura”], en *Sonetos completos, op. cit.*, p. 136.

carácter lúdico<sup>355</sup>, y que a su vez presenta otro tema de amplia resonancia culterana, el del disfrute de la belleza que se extingue: “Y si tus manos son lo más hermoso de tu cuerpo, / por qué habíamos de dejar que perciesen envejecidas, / sarmentosas ya, horripilantes manos de anciano general o magistrado” (“Manos”, *P. C.*, 190); en él subsisten señas de la ferocidad propias de una mentalidad barroca que se ha alejado del equilibrio clásico, y que encuentra en *El Polifemo* de Góngora su máximo exponente: concretamente en el momento final del texto, cuando el gigante aplasta con una roca al enamorado de Galatea, en el ejemplo anteriormente referido. Sin olvidar, además, que las manos son un elemento igualmente caracterizador de la belleza femenina en un ideal estético que procede del Renacimiento y del Barroco, y no dejan de estar presentes, por su belleza y blancura, en los versos de Góngora<sup>356</sup>.

Por otra parte, si consideramos la búsqueda de la sonoridad y el color como componentes esencialmente barrocos, sin duda elementos que condensa Gastón Baquero en su poética, también se perciben en las dos obras cumbres del poeta andaluz ya mencionadas. Debemos enfatizar, por ello, la existencia de una vinculación de Gastón Baquero con este aspecto del Barroco en general y con Góngora en particular, cuyo

---

<sup>355</sup> El truculento comienzo del poema baqueriano se ve suavizado a través de las expresiones jocosas que constituyen una parodia a la remota costumbre de encerrar a los prisioneros de guerra y en ocasiones cortarles las manos, refrendada por *La Araucana* de Alfonso de Ercilla. De ello da ejemplo el canto XXII que relata como “entran los españoles en el estado de Arauco; traban los araucanos con ellos una reñida batalla; hace Rengo de su persona gran prueba; cortan las manos por justicia a Galbarino, indio valeroso” (Alonso de Ercilla: *La araucana* II, edición de Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner, Madrid, Editorial Castalia, 1979, p. 121).

<sup>356</sup> De la presencia de la descripción de las manos femeninas dan nuestra los siguientes ejemplos, que nos hablan de su belleza y transparencia: “Al sol peinaba Clori sus cabellos / con peine de marfil, con mano bella” (*Sonetos*, 89, “A doña Brianda de la Cerda”, p.154), “En el cristal de tu divina mano / de Amor bebí el dulcísimo veneno” (*Sonetos*, 91, [“En el cristal de tu divina mano”] p.156), “Alta piedad de vuestra excelsa mano” (*Sonetos*, 50, “Al excelentísimo señor el conde duque”, p. 114), “Cuántas troncaba la hermosa mano” (*Sonetos*, 55, [“Al tramontar el sol, la ninfa mía”], p. 120), “Ya besando unas manos cristalinas” (*Sonetos*, 60, [“Ya besando una manos cristalinas”], p. 125), “En los cristales de su bella mano /sacrílega divina sangre bebe” (*Sonetos*, 95, “A una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler, p.160), y “Blanca, hermosa mano, cuyas venas / la distinguieron de la leche apenas” (*Soledades*, I, vv. 677-678, p. 379).



contenido sensorial está fuera de toda duda<sup>357</sup>. No en vano el mismo Gastón Baquero se refiere a la sonoridad y el colorido como rasgos característicos de su propia escritura poética cuando afirma que “el hombre es sonoro, como es sonora la estrella. Esa música lejana que nos llega subterránea del pasado, esa remota melodía que denominamos «La Historia», sólo es apreciable bajo especie de «forma»”. Se trata según nuestro autor de una “forma audible, por supuesto, aunque los materiales empleados por el hombre para darle caza sean –a tenor de la vocación de cada cual– la palabra o la piedra, el color o el sonido”<sup>358</sup>.

Comprobémoslo ahora tomando como ejemplo un texto de Baquero donde todos los sentidos se dan cita. El poema en cuestión es “Anatomía del otoño” en el que la presencia de la estación otoñal se hace factible a través de alusiones a los cinco sentidos corporales: la vista (“contemplar el humo, el vacío de las cosas”, “como una nuez algogris”), tacto (“acariciar gatos egipcios, frotarse las piernas con alcohol alcanforado”, “hundir las manos en los bolsillos”, “removiendo con el pie las hojas de oro”), gusto (“de gustarnos el té”, “un poco amargo, como una nuez algogris”, “la tibia hora del chocolate con bizcochos”), olfato (“oloroso a castañas”, “oler tierra mojada”, “aceite alcanforado”, “huele a heno fresco”) y oído (“de hacer tolerable a Beethoven”, “no quitar el arpa de manos de Debussy”, “el aire pronunciado letra a letra”, “y canturrear”, “toda palabra que suena a tripa rota”. (“Anatomía del otoño”, *P. C.*, 140-141), de forma que estamos ante un poema que de algún modo constituye una transformación lúdica del carácter sensorial característico de la poesía gongorina. En el cordobés se revelan los cinco sentidos de que habla Federico García Lorca en su homenaje con motivo del tercer

---

<sup>357</sup> De acuerdo con lo que establece Orozco cuando habla de la importancia de lo perceptivo en dicho autor: “La expresividad de su verso se apoya siempre en lo sensorial; cuando no se reduce a actuar sobre los sentidos” (Emilio Orozco: *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 57). También Dámaso Alonso ve en su poesía esa exacerbación de lo sensible, concretando que “de todos los halagos sensoriales, los más extremados, son los del sonido y del color” (Luis de Góngora: *Soledades*, edición de Dámaso Alonso, Madrid, Ediciones del Árbol, 1935, p. 28).

<sup>358</sup> Gastón Baquero: “La poesía de cada tiempo”, en *Ensayo, op. cit.*, p. 48.

centenario<sup>359</sup>, si bien, como ya hemos avanzado arriba, poniendo un especial énfasis en lo auditivo y lo visual:

Pintadas aves, cítaras de pluma,  
Coronaban la bárbara capilla,  
Mientras el arroyuelo para oílla  
Hace de blanca espuma  
Tantas orejas cuantas guijas lava<sup>360</sup>.

Asimismo, también la propia interpretación del mundo aproxima a Gastón Baquero a Góngora, pues, según Dámaso Alonso, la poesía del autor barroco se caracteriza por un circunloquio que evita la nominalización de la realidad<sup>361</sup>: Góngora, está siempre huyendo de ese entorno que tanto lo atrae, evitando el presentar las cosas o referirse a ellas directamente, lo que parece hallarse en consonancia con la importancia de la máscara en la poesía de Gastón Baquero, que se muestra de manera muy perceptible en su poema “Los lunes me llamaba Nicanor” en el que el yo lírico trata en vano escamotear la muerte a través del disfraz:

Pero al fin he aprendido que jueves Melitón,  
Recaredo viernes, sábado Alejandro,  
No impedirán jamás llegar al pálido domingo innominado  
Cuando ella bautiza y clava certera su venablo  
Tras el antifaz de cualquier nombre (“Los lunes me llamaba Nicanor”, *P. C.*, 143).

De hecho la máscara como posibilidad de disimulo ante la finitud humana de la poética de Gastón Baquero es además interpretada por él como una entidad de gran

---

<sup>359</sup> Según explica el poeta granadino, todo poeta “tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes, tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos, y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas” (Federico García Lorca: “La imagen poética de Don Luis de Góngora”, en *Revista de Residencia* (1932) III, 4, p. 96.

<sup>360</sup> Luis de Góngora: Soledad I, vv. 556-559 en *Soledades*, edición de Robert Jammes, *op. cit.*, p. 309.

<sup>361</sup> Otro rasgo propiamente barroco lo constituye la creación de metáforas de segundo grado, que consisten en la elaboración de imágenes novedosas sobre metáforas ya degradadas, como intento de innovación del legado petrarquista, que tiene en Góngora su máximo exponente.

eficacia en el movimiento literario que nos ocupa, precisado por el poeta como un “género artístico y literario que bien puede definirse, en último extremo, como una sucesión de máscaras”, pues en su opinión, “cada uno de los versos de Góngora en *Las Soledades* o en el *Polifemo* es una máscara de diamante colocada sobre el rostro de la realidad habitual”<sup>362</sup>. De esta tendencia al circunloquio, a la que nos referiremos con más detenimiento en el segmento dedicado a las figuras estilísticas, también es muestra la referencia de Gastón Baquero a aquellos versos con los que comienza Góngora su “Soledad primera”: “Era del año la estación florida” / en que el mentido robador de Europa”<sup>363</sup>. Nos referimos a su poema “Invierno”: “Aquí reposa la estación florida / que invade el blanco pecho del verano” (“Invierno”, *P. C.*, 341), con los que Baquero rememora los famosos versos del cordobés, a través de una intertextualidad que se manifiesta bajo la forma de un plagio, pues se trata de una copia no declarada aunque literal del sintagma nominal gongorino.

De la misma manera, algunos tópicos como el del *tempus fugit* o el *carpe diem*, no sólo recurrentes durante el Barroco, sino también plenamente gongorinos se hallan en algunos textos poéticos de Gastón Baquero como “Discurso de la rosa en Villalba”, “Los lunes me llamaba Nicanor”, “Nocturno luminoso” o el ya comentado “Manos” en los que la muerte acecha siempre detrás de cualquier enmascaramiento. Dichos motivos tienen su máximo exponente en el poema de Góngora “Mientras por competir con tu cabello” en el que el yo poético insta al lector al disfrute de la vida “Goza cuello, cabello, labio y frente” y le previene del avance cruel del tiempo y la llegada de la muerte: “antes que lo que fue en tu edad dorada / [...] se vuelva, mas tú y ello juntamente

---

<sup>362</sup> Alberto Díaz-Díaz (ed.): *Perfil íntegro de Gastón Baquero*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2012, p. 260.

<sup>363</sup> Luis de Góngora: “Soledad I”, vv. 1-2, en *Soledades*, edición de Robert Jammes, *op. cit.*, p. 195.

/ en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”<sup>364</sup>. Con relación a este tema y su filiación con lo barroco cabe mencionar sus poemas “Saúl sobre sus espada” y “Testamento del pez”. Del primero afirma Carmen Ruiz Barrionuevo que asume un “barroquismo resonante de las imágenes” que sugieren “la cruel indefensión del hombre ante la muerte” y del segundo advierte que “prosigue con la misma idea a través de instrumentos alegóricos”<sup>365</sup>, y no es digna de menosprecio la inclinación del barroco hacia este recurso literario de gran profusión en la Edad Media, como hemos tenido ocasión de comprobar en un capítulo previo.

Por ello, esa huida del tiempo, expresión preponderante del Barroco (cuya cosmovisión asume la vida como un avance inexorable hacia la muerte), tiene una gran relevancia en Gastón Baquero quien asume una vivencia angustiosa de la temporalidad, tan típicamente barroca. Este lamento por el carácter provisional de la existencia, es metaforizada en una rosa, por lo demás, imagen barroca por excelencia de la transitoriedad de todo lo existente: “Y ante ella sentí la piedad que siempre me ha inspirado / la contemplación de la belleza efímera. ¡Que esta geometría vaya a confundirse / con el cero del limo y con la espuma del lodo!” (“Discurso de la rosa en Villalba”, *P. C.*, 152). También la rosa una vez más se asumirá en Baquero como distintivo de la caducidad de la vida, a través del disfrute de la rutina diaria antes de la llegada de su fin irremediable: “Yo los lunes me llamaba Nicanor, / vindicaba el horrible tedio de los domingos / y desconcertaba por unas horas a las doncellas / y a los horóscopos” (“Los lunes me llamaba Nicanor”, *P. C.*, 143). También el amor se ve –de igual modo que la belleza y la vida– sujeto a una duración finita y de ahí la angustia del yo lírico que temeroso se presenta como un “niño enajenado que no se atreve a abrir los ojos, ni a pronunciar una palabra, / por miedo a que la luz desaparezca, y rueda a tierra el

---

<sup>364</sup> Luis de Góngora: Soneto 149, [“Mientras por competir con tu cabello”], en *Sonetos completos, op. cit.*, p. 230.

<sup>365</sup> Carmen Ruiz Barrionuevo: *Magias de Gastón Baquero*, en *Celebración de la existencia, op. cit.*, p. 38.

cirio/ y todo vuelva a ser noche en derredor” (“Nocturno luminoso”, *P. C.*, 120). Su plasmación del acabamiento en el poema titulado “Manos” lo acerca a algunos textos del Siglo de Oro por lo que tiene de exhortación al disfrute de la juventud que se muestra en todo su esplendor en el citado “Mientras por competir con tu cabello” de Góngora, del que, por otra parte, se aleja gracias al tono desenfadado. El texto del cubano opta por la feroz decisión de comer la mano asada de la elogiada mujer antes de que la vejez destruya su caduca belleza<sup>366</sup>. Y si los cabellos constituyen otro tópico fundamentalmente barroco, la consiguiente identificación gongorina de la juventud con los cabellos rubios, similares al oro, y de la vejez con los canosos, del color de la plata<sup>367</sup> es retomada por nuestro poeta en uno de sus poemas inéditos, el dedicado a su padre<sup>368</sup>, e incluso en sus ensayos, donde describe a Leonardo Da Vinci apuntando como “la barba riquísima, que mintiera oros hasta ayer, vase soñando un encaje de espumas”<sup>369</sup>, que constituyen una alusión indirecta a un intertexto procedente del Barroco.

Esta significativa aproximación de nuestro poeta a Góngora se produce porque a menudo el poeta barroco no canta un sentimiento amoroso sino el de la hermosura, algo similar a lo que acontece en Gastón Baquero quien afirma que su tema no es otro que el de “la destrucción de la belleza”, tal y como ha quedado ejemplificado en los poemas

---

<sup>366</sup> Aunque el motivo de la proximidad de la muerte, tan típicamente barroco, asoma ya en algunos poemas renacentistas como el soneto de Garcilaso “En tanto que de rosa y azucena”, a menudo puesto en relación con el mencionado texto gongorino. Los dos poemas aluden, como el de Baquero, si bien por diferentes caminos, a la necesidad de gozar de la juventud antes de la llegada de la decadencia y la muerte, e inciden de este modo en una consideración del tiempo como fenómeno destructor, si bien éste no era tan palpable en Garcilaso, y que desemboca en la angustia vital gongorina.

<sup>367</sup> Mencionaremos algunos de los ejemplos entresacados de Góngora: “Mas no se parecía el peine en ella / como se obscurecía el Sol en ellos [se refiere a los cabellos]” (*Sonetos*, 89, “A doña Brianda de la Cerda”, p. 154), “Mientras por competir con tu cabello, / oro bruñido al sol relumbra en vano” (*Sonetos*, 149, [“Mientras por competir con tu cabello”], p. 230), “O Nieblas ciñan tu cabello cano” (*Sonetos*, 19, “Al puerto de Guadarrama, pasando por él los condes de Lemus”, p. 63), “Ya esparciendo por él aquel cabello / que Amor sacó entre el oro de sus minas” (*Sonetos*, 60, [“Ya besando unas manos cristalinas”], p. 125), “Lamía en ondas rubias el cabello” (*Sonetos*, 96, [“Al tronco Filis de un Laurel sagrado”], p. 161), y “cuantos engasta el oro del cabello” (*Soledades*, I, v. 787, p. 357).

<sup>368</sup> Estamos hablando del poema “Muerte del padre” en el que sostiene: “el barbero, con el mayor respeto, dice: / “El señor tiene hoy muchas más canas que el mes pasado”. / Sí. —Responde el señor. / Es mi país, sabe usted, / es que también en mi país nieva en diciembre” (Gastón Baquero: “Muerte del padre”, en “Poemas inéditos de Gastón Baquero”, *loc. cit.*, p. 1).

<sup>369</sup> Gastón Baquero: “Para el menor olvido de Stendhal”, en *Primeros textos (1936-1945)*, *op. cit.*, p. 56.

indicados. Por otro lado, al poeta cubano le mueve un afán de evasión del mundo cotidiano similar al que agitaba a Góngora, y a su vez que una búsqueda del embellecimiento de la realidad a través de la hipérbole y la metáfora.

De hecho, además de la aproximación temática arriba clarificada, tampoco en lo relativo a su tratamiento estilístico se halla Gastón Baquero alejado del poeta cordobés. Si bien es pertinente señalar para el caso de Baquero la presencia de temas y motivos, y también imágenes y figuras retóricas (tales como hipérbatos, circunloquios...) propias de Góngora, queremos precisar que no se trata de una reproducción de los mecanismos lingüísticos y poéticos del registro gongorino sino que debemos considerarla como práctica de un poeta contemporáneo que acomoda el sistema expresivo de un poeta clásico, manteniendo en todo momento su propia personalidad literaria, a través de la transformación lúdica que le caracteriza.

Igualmente, la imagen poética es otro punto de contacto entre Baquero y Góngora, si bien, la mayor parte de las veces la aproximación se lleva a cabo a partir de otro gongorino, inmoderado éste, su maestro y compañero de generación. Cuando estudiemos en profundidad este aspecto podremos entender la presencia de un Góngora *habitado* por Lezama en Gastón Baquero<sup>370</sup>. A este respecto, es sobradamente conocido por los estudiosos de Góngora, como lo fue Dámaso Alonso<sup>371</sup>, la elaboración por parte del autor de metáforas de segundo grado, a partir de las usadas por sus contemporáneos. A este asunto se refiere Severo Sarduy aludiendo a los siguientes versos de las *Soledades*: “No ondas, no luciente / cristal (agua al fin dulcemente dura)”<sup>372</sup>, que explica del siguiente modo: “Si el agua ha sido metaforizada en cristal, el cristal va a aparecer

---

<sup>370</sup> Recordamos que también Lezama escribió un estudio titulado *Soledades habitadas por Cernuda*, (ya citado anteriormente) en el que daba cuenta de la recuperación de la magna obra gongorina en el poeta del 27.

<sup>371</sup> Entre los trabajos acerca del lenguaje poético de Góngora sobresalen los de Dámaso Alonso: *Soledades de Luis de Góngora* (1927), *Evolución de la sintaxis de Góngora* (1928), *La lengua poética de Góngora* (1935), *Estudios y ensayos gongorinos* (1955), *Góngora y el Polifemo* (1960).

<sup>372</sup> Luis de Góngora: Soledad II, vv. 578-579, en *Soledades*, edición de Robert Jammes, *op. cit.*, p. 501.

como agua dulcemente dura”<sup>373</sup>. No olvidemos que también Gastón Baquero lleva a cabo una inversión similar en su poema “Plenitud de la manzana” en que propone las mejillas como modelo para la maduración de la mencionada fruta: De ahí salió el modelo de las mejillas púberes; / de ahí el sello roto del amor, y la orgía / de dormir cara a las constelaciones / bajo un árbol de manzanas” (“Plenitud de la manzana”, *P. C.*, 142).

Por otra parte, existe también cierta similitud en el contenido semántico de algunas metáforas. Ejemplo de ello son los versos gongorinos “y el Sol todos los rayos de su pelo, / luciente honor del cielo, / en campos de zafiro paze estrellas<sup>374</sup>” que arrancan de la identificación del firmamento estrellado con un campo, idea recuperada por Gastón Baquero. Sin embargo, la identificación entre el jardín celeste y el espacio terrenal se produce en el poeta cubano de una forma más infantil, a través de un juego de espejos que, de algún modo, torna trivial el paralelismo establecido por Góngora. El yo lírico del cubano “arrojaba los cuescos a lo alto / y ninguno volvía a la tierra. / Luego en los jardines de allá arriba / aparecían brillantes cestos de ciruelas, / verdes amazones de ciruelas / y después rojos puntos de ciruelas (“Canción para David Moreno”, *P. C.*, 271), que en este caso retoma el palpito popular de algunas composiciones del cordobés.

Si Góngora, desdobra el lenguaje en dos direcciones: por un lado el proveniente de la literatura popular, que utiliza en sus composiciones de carácter más tradicional, y por otro hace gala de una terminología más culta en sus composiciones de índole italianizante, también en Baquero es perceptible ese carácter bipolar en sus textos. Entre los poemas de talante más tradicional se encuentran los que constituyen la sección “Poemas escritos en España” conformada por los siguientes: “La mariposa”, “Luz del día”, “Canción”, “La rosa”, “Celos”, “Las estrellas”, “Ausente conmigo” o “El bululú”; todos ellos caracterizados por su sencillez estilística, propiamente infantil. De la

---

<sup>373</sup> Severo Sarduy: *Escrito sobre un cuerpo*, op. cit., p. 56.

<sup>374</sup> Luis de Góngora: Soledad I, v. 6, en *Soledades*, edición de Robert Jammes, op. cit., p. 197.

vertiente culta y refinada cabe mencionar entre los más destacados poemas tales como “Ciervo en la muerte” o “Octubre” (*P. C.*, 56-70) o “Saúl sobre su espada” (*P. C.*, 62-69); y sobre todo aquellos de su primera etapa como “El álamo rojo en la ventana”, poemas escritos entre 1935 y 1943, o sus *Poemas primeros no recogidos en libros*, que presenta algunos sonetos que ejemplifican esta tendencia barroca en sus primeros pasos como poeta. Como punto intermedio entre ambas tendencias encontramos buena parte de los poemas que constituyen el núcleo central de su obra, y que se hallan a medio camino entre la verbosidad extrema de sus comienzos y el retozo infantil al que nos referimos con anterioridad, conjunción que dota a los textos de un estilo muy personal y singular.

Dentro de la vertiente tradicional podemos establecer algunos paralelismos importantes entre poemas de ambos autores. Por ejemplo, el poema de Baquero “La mariposa”, caracterizado por la candidez infantil del yo lírico en su declaración amorosa: “Teresa: / traía para ti, / entre las manos, / una mariposa” (“La mariposa”, *P. C.*, 93), recuerda un célebre romance de Góngora en el que también el yo lírico adopta el punto de vista de un infante: “Hermana Marica, / mañana, que es fiesta, / no irás tú a la amiga / ni iré yo a la escuela”<sup>375</sup>. En cualquier caso se trata también del romance que nuestro poeta pudo utilizar como modelo para su poema “El bululú” en el que el yo lírico también propone a su enamorada una salida: “El domingo, Teresa, / [...] con mi camisa limpia / iré a buscarte”, y el que hay además una alusión a otro motivo gongorino que él mismo Baquero explica: las “Trompeticas de oro”<sup>376</sup> /” que “harán ruido divino” (“El bululú”, *P. C.*, 99-100). Algo parecido sucede con el motivo de los celos que Gastón Baquero dice recoger de Lope de Vega en un poema así titulado: “No quiero que mires /

---

<sup>375</sup> Luis de Góngora: Romance 4, [“Hermana Marica”], en *Romances*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>376</sup> En las “notas” a estos poemas escritos en nuestro país, el propio autor explica lo siguiente: “Trompeticas de oro”, no hay que decirlo, es la letrilla famosa de Góngora popularizada por Lope en “No son todos ruseñores”, y glosada por el propio Góngora” (“Notas” a sus *Poemas escritos en España*, *P. C.*, 103). El texto gongorino en cuestión es el que sigue: “No son todos ruseñores / los que cantan entre las flores, / sino campanitas de plata, / si tocan a la alba; / sino trompeticas de oro, / que hacen la salva / a los soles que adoro” (“No son todos ruseñores”, en *Letrillas*, *op. cit.*, pp. 43-44).



al Illán de Vargas”, pero que podría estar emparentado también con Góngora que trata el mismo tema en su romance: “Las flores de romero, / niña Isabel, / hoy son flores azules, / mañana serán miel”<sup>377</sup>.

Si queremos referirnos al talante de la retórica baqueriana cabe destacar la utilización por parte del poeta de algunos procedimientos propios de Góngora tales como las sinestesias más audaces, las catacresis y los desplazamientos significativos que operan en algunos versos. Son estos recursos muy considerados por nuestro autor, quien utiliza, por ejemplo, un adjetivo para calificar un elemento contiguo a aquel al que debería referirse. He aquí un par de ejemplos: “bajo la sombra crujiente de los arrozales” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 52), en el que atribuye a la sombra una cualidad que se espera propia del arroz, o “disertará oscuramente sobre Heráclito” (“Plegaria del padre agradecido”, *P. C.*, 215), en que la carácter de oscuro es atribuido tradicionalmente al filósofo presocrático. Como ya adelantamos, también la perífrasis o circunloquio, como rasgo fehaciente en Góngora quien nombra por ejemplo a Júpiter como “mentido robador de Europa”<sup>378</sup>. Y que en Gastón Baquero aparece en versos por ejemplo para calificar unos dientes “color del noble fruto que ofrecen los viñedos” (“La estrella en el corazón”, XI, [“Burla de Cleopatra”], *P. C.*, 350). Se trata una vez más de la tendencia baqueriana de conservar el estilo de los textos precedentes, modificando la orientación que les da, en una transformación lúdica, la mayor parte de las veces.

En lo relativo a la variedad léxica empleada, varios poemas congregados bajo el membrete “Canciones de amor de Sancho a Teresa” son una reminiscencia de algunos vocablos empleados por Góngora en algunas de sus composiciones, como la que sigue:

No quiero que mires

---

<sup>377</sup> Luis de Góngora: Romance 58, en *Romances*, *op.cit.*, p. 319.

<sup>378</sup> Luis de Góngora: Soledad I, v. 2, en *Soledades*, edición de Robert Jammes, *op. cit.*, p. 195.

al Illán de Vargas.  
 Si te da *quesillos*,  
 si la miel te lleva  
 [...]  
 y echaré a los aires  
 a esos pajaritos  
 que tanto tú quieres:  
 el *sacre* de nieve  
 y el *neblí* de llama. (La cursiva es nuestra, “Celos” [“Canciones de amor de Sancho a Teresa”] *P. C.*, 96).

Pues el propio poeta explica que algunas de las palabras utilizadas en este poema como “quesillos”, “sacre” o “neblí” forman parte del vocabulario gongorino<sup>379</sup>: “ese *sacre* y ese *neblí*, con otras aves que aparecen en otras canciones de esta serie, están tomados de Góngora; lo mismo *quesillos*” (“Notas” *P. C.*, 102). Las reminiscencias gongorinas están presentes también en algunas expresiones en particular, como por ejemplo la de Baquero “Al cristal bruñido colocado / al borde del mirar, desencantando / por siempre la mirada”<sup>380</sup>, que recuerda la ya referida alusión del poeta cordobés: “Oro bruñido al sol relumbra en vano”<sup>381</sup>, con la que aquél cantaba los cabellos de la amada. Asimismo, la costumbre de jugar con los nombres propios que acompañó a Góngora desde sus años juveniles, la dilogía “ahora que de luz tu Niebla doras”<sup>382</sup> y que es un recurso conceptista al que no escaparon tampoco otros poetas del periodo áureo, y debe ser relacionado con el juego paranomásico “Tiber” / “Tiberio” y “Beria” / “Siberia” adoptado por Gastón Baquero en los siguientes versos: “Yo paseaba un día por el Tíber,

---

<sup>379</sup> Entre los versos de Góngora que utilizan los términos mencionados cabe señalar los siguientes, sacados todos de las *Soledades*: “El neblí, que, relámpago su pluma, / rayo su garra, su ignorado nido” (*Soledades*, II, v. 745, p. 529), “Del neblí —a cuyo vuelo, / tan vecino a su cielo” (*Soledades*, II, v. 803, p. 545), “El sacre, las del Noto alas vestido, / sangriento chipriota, aunque nacido / con las palomas, Venus, de tu carro” (*Soledades*, II, vv. 750-752, p. 533), “Un duro sacre, en globos no de fuego, / en oblicuos sí engaños / mintiendo remisión a las que huyen, / si la distancia es mucha” (*Soledades*, II, vv. 911-914, p. 569), “Tirano el sacre de lo menos puro / desta primer región, sañudo espera / la desplumada ya, la breve esfera” (*Soledades*, II, vv. 931-933, p. 575). “Imitador süave de la cera / quesillo —dulcemente apremiado / de rústica, vaquera” (*Soledades*, I, vv. 874-876, p. 377).

<sup>380</sup> Gastón Baquero: (“Teoría de la línea y de la esfera”, en *Primeros textos (1936-1945)*, *op. cit.*, p. 43).

<sup>381</sup> Luis de Góngora: Soneto 149, [“Mientras por competir con tu cabello”], en *Sonetos*, *op. cit.*, p. 230.

<sup>382</sup> Los mencionados versos de Góngora suponen un alusión a su mecenas el Conde de Niebla (Luis de Góngora: Octava I, v. 5, en *Fábula de Polifemo y Galatea*, *op. cit.*, p. 155).

/ Tíber de cascabeles ahogados, –Tíber de pececitos oscuros, Tíber meado por Tiberio–” (“Canción sobre el nombre de Irene”, *P. C.*, 128) o “Luego clavó sus ojos grisoverdes en Beria, y no dijo nada: / guiñóle picarescamente el párpado izquierdo, pues ese era su lenguaje; / era su púdica clave de Señor de la Vida de todos para decir al otro: «Mándamelo a Siberia hasta que yo te avise»” (“En la noche, camino de Siberia” *P. C.*, 213)<sup>383</sup>. No deja de llamar la atención que la creación de neologismos tan característica de Góngora también se manifieste en Baquero. Acerca de la novedad y el refinamiento del lenguaje también se posiciona Alberto Acosta para quien nuestro autor escribe “sin eludir el refinamiento, el cultismo, antes bien señalándolos”<sup>384</sup>. Veamos algunos ejemplos: “tamborines vienen / y flautas traen / los de la zampona / y el farantán” (“El bululú”, *P. C.*, 99); versos de los que el mismo advierte que “farantán es una corrupción adrede que hago de *farante*, *faraute*” (“Notas”, *P. C.*, 103). Y, en analogía con la apuntada paranomasia como transformación del lenguaje, se encuentra la creación de neologismos tan cara a Gastón Baquero que tiene su fundamento en el propio Góngora como inventor de gran número de vocablos que pasaron a formar parte del acerbo léxico de su tiempo, y que se mantienen hasta nuestros días. En el caso de Gastón Baquero cabe mencionar algunas creaciones presentes en los siguientes versos: “Amplísimo amor de *inencontrable* ninfa caritativo muslo de sirena” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 49); “Aquí sombra enaltece muriendo *alacrememente*” (palabra italiana que significa prontamente); “Entre las fijas ramas del oro *enlutecido*”; (“Ciervo en la muerte”, *P. C.*, 56-57); “Separando con todo su cuerpo la *borboteante* marea de

---

<sup>383</sup> Hay en Baquero otros juegos paranomásticos que si bien no tienen una incidencia tan directa en la construcción del significado del poema son un ejemplo más de la importancia de este recurso estilístico en la poética del autor: “Sólo el ciervo en la noche encima de la cima” (“Ciervo en la muerte”, *Poemas*, *P. C.*, 57); “pero la noche nochea la sangre de negros y gitanos, y la feria, la esperanza, ¡la feria!” (“Negros y gitanos vuelan por el cielo de Sevilla,” *P. C.*, 123).

<sup>384</sup> Alberto Acosta-Pérez: “Gastón Baquero: magia de la poesía”, en Revista *Zurgai*. Monográfico de la cultura cubana (1998) diciembre, p. 86.

cuerpos”; “Sobre el *triduo* de arcos de sus nombres” (“Saúl sobre su espada”, *P. C.*, 62-63).

Finalmente, resulta digna de consideración la presencia de arcaísmos, rasgo también constante en la poesía de Góngora<sup>385</sup> y que en nuestro poeta aparecen precisamente en los poemas en los que hay una mayor huella de la literatura barroca: “*Erígese* en el pecho desterrando latidos” (“Ciervo en la muerte”, *P. C.*, 56); “Sus blancas vestimentas *desperézanse* lentas”; “*Cuán* lejanos parecen al sentirnos naciendo” (“Octubre”, *P. C.*, 58-60); “*Golpéase* las sienes con las nubes” (“Saúl sobre su espada” *P. C.*, 62)<sup>386</sup>. Igualmente, los diminutivos, –los terminados en –illo /–illa sobre todo, transmisores de tantos matices en la poesía de Gastón Baquero, se dan cita con profusión, como podemos ver en algunos de los múltiples ejemplos: “Yo ponía mis ojos / en el pueblo de ojillos azulosos” (“Las estrellas”, *P. C.*, 97), “¿Y quién le sostenía el candelabro a Mozart, / cuando simboliteaba (con la lengua entre los dientecillos de ratón)” (“Memorial de un testigo”, *P. C.*, 106), “¿en dónde estoy? No acierto a distinguir una luz de otra luz, / ni un cielo de otro cielo. Hay duendecillos burlones” (“Himno y escena del poeta en las calles de la Habana”, *P. C.*, 254), o “¡Ay qué duro hiela para los ratoncillos / que conocieron las grandes hojas de Victoria” (“Larga serenata lunar, *P. C.*, 332). En Góngora, el uso de este tipo de diminutivo es constante a lo largo de toda su trayectoria y no se circunscribe, como podría pensarse, a su literatura de carácter popular<sup>387</sup>. Sobre todo huelga decir que el uso del sufijo –illo apenas aparece en los

---

<sup>385</sup> Como ejemplo de uso de vocablos en desuso o formas arcaizantes en Góngora veamos los siguientes: “Cébase y, fiero, deja humedecido / en sangre de una lo que la otra pace” (*Polifemo*, Octava XXII, vv. 172-173, p.162), “Bébelo Galatea y da otro paso” (*Polifemo*, Octava XXXVI, v. 187, p. 166), “Do el carro de la luz sus ruedas lava” (*Polifemo*, XLIII, v. 340, p. 169).

<sup>386</sup> Los subrayados son nuestros.

<sup>387</sup> “Corderillos os brote la ribera” (*Soledades*, I, v. 913, p. 387), “el verde robre que es barquillo ahora” (*Soledades*, II, v. 38, p. 427), “montecillo, las sienes laureado” (*Soledades*, II, v. 275, p. 461), “Ni pajarillo de la red tendida” (*Sonetos*, 71, [“No destrozada nave en roca dura”], p. 136), “No quiere un portalillo tener techo” (*Sonetos*, 152, “Al nacimiento de Cristo, Nuestro Señor”, p. 233), “Embutiste, Lopillo a Sabaot” (*Sonetos*, VIII, “A Lope de Vega”, p. 263), “Corcillo atravesado. Restituya” (*Sonetos*, 37, “A Don Luis de Ulloa, que enamorado se ausentó de Toro”, p. 97), “Pajarillo, sosténganme tus ramas” (*Sonetos*, 7,

poemas de Quevedo, (salvo en los de carácter burlesco, concretamente en sus jácaras y bailes), y en un grado bastante menor en Lope de Vega, en quien prácticamente se limita a sus *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, lo que nos hace pensar que estamos ante un estilema no tan propio del Barroco como del escritor cordobés, del que nuestro poeta, si bien no ha tomado el rebuscamiento sintáctico, sí se ha dejado encandilar –como ya ha quedado verificado– por suficientes aspectos de su repertorio léxico. Los vocablos son, por lo tanto, impresión de una estética barroca eminentemente gongorina, fruto de ese ensayo con el lenguaje tan propio del poeta cubano, siempre sujeto a una tradición que le permitiese la innovación conceptual, estilística, y léxica que le es específica, y que supone además una transformación lúdica del estilo precedente, que conserva alterando el tema, aplicándolo al motivo concreto que se propone comunicar con sus versos.

### II.3.2. La ilusión de los sentidos: *La vida es sueño* de Calderón de La Barca

“Todo es humo y ceniza. La vida un sueño roto”  
(Gastón Baquero: “Un árbol me recuerda tantas cosas...” *P. C.*, 205)

Otro autor principal en la recuperación que de los escritores áureos lleva a cabo Gastón Baquero es Calderón de la Barca<sup>388</sup>, principalmente en lo que concierne a la interpretación de la vida como un sueño. Aunque la idea de la existencia como una pura apariencia no es exclusiva de este autor sino que se trata de una motivación substancialmente barroca presente en diversos textos de la época, puede decirse que esta analogía fue fijada de manera especial en *La vida es sueño*, texto al que se refiere

---

[“A don Cristóbal de Mora”], p. 59), “Por niñear, un picarillo tierno” (*Sonetos*, 98, [“Por niñera, un picarillo tierno”, p.163), “Corona en lascivo enjambre / de Cupidillos menores” (*Romances*, 48, [En un pastoral albergue], p. 285).

<sup>388</sup> Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1600-1681), escritor barroco fundamentalmente conocido por su teatro del que destacan *El médico de su honra* (tragedia), *La vida es sueño* (comedia seria), *La dama duende* (comedia de capa y espada) o *El gran teatro del mundo* (auto sacramental).

expresamente el poeta cubano a través de la mención de su protagonista: “Y ya no siento asombro de llamarme Roberto o Antonio o Segismundo” (“Silente compañero”, *P. C.*, 125); la concepción calderoniana de la existencia se ve también singularmente acogida por él en algunos de sus versos, entre los que cabe destacar sus elogiadas “Palabras escritas en la arena por un inocente”, que connotan el sentido ilusorio de la existencia:

Vuelve, vuelve a soñar, inventa las precisas realidades.  
Aduéñate del corazón que te desdeña bajo los cielos de Burma.  
Sueña donde desees lo que desees. No aceptes. No renuncies. Reconcilia.  
Navega majestuoso el corazón que te desdeña.  
Sueña e inventa tus dulces imprecisas realidades, escribe su nombre en las arenas, entrégalo al mar, viaja con él, silente navío desterrado.  
Inventa tus precisas realidades y borra su nombre en las arenas.  
Mintiendo por mis ojos la dura verdad de mi inocencia. (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 51).

La afinidad de este pensamiento con la obra teatral del dramaturgo barroco se encuentra precisamente en el motivo del sueño, que aparece en diferentes momentos de la obra. Recordemos, por ejemplo, que el rey quiere convencer a Segismundo de que su participación en los acontecimientos más recientes no ha sido más que un sueño: “Pues antes que lo veas, / volverás a dormir adonde creas / que cuanto te ha pasado, / como fue bien del mundo, fue soñado”<sup>389</sup>, y el propio Segismundo al ser encerrado de nuevo en la cárcel identifica la vida con una alucinación, a lo que explica: “Yo sueño que estoy aquí / destas prisiones cargado, / y soñé que en otro estado / más lisonjero me vi”, y de acuerdo con el sentido último de la obra que pretende convertirse en una alegoría de nuestra propia existencia: “¿Qué es la vida?: un frenesí. / ¿Qué es la vida? una ilusión, / una sombra, una ficción;”. De esta concepción de la vida como alucinación se desprende

---

<sup>389</sup> Pedro Calderón de la Barca: *La vida es sueño*, edición de José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994, p. 224.

el poco valor que el autor concede a la existencia: “y el mayor bien es pequeño, / que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son”<sup>390</sup>.

Queda claro, pues, que estos versos calderonianos se ven resucitados por Gastón Baquero, en el tema de la prisión, evidenciado como corolario de una fatal identificación entre vida y privación absoluta de libertad<sup>391</sup>: “No has soñado nada: eres / prisionero y morirás en prisión. Soñaste que vivías. Ahora / disparte para siempre a vivir como soñando de continuo que vas hacia allá” (“En la noche, camino de Siberia”, *P. C.*, 214), o el del sueño propiamente: “todo es humo y ceniza. La vida, un sueño roto / donde un danzante ciego ciñe a la muerte ufana / orquídeas de los Andes y espliego castellano” (“Un árbol me recuerda tantas cosas...” *P. C.*, 205), que suponen una reiteración hipertextual de este motivo calderoniano. Sin embargo, porque toda hipótesis se aviene a su contraria: la negación del carácter onírico de lo vivido también aparece en Gastón Baquero: “el pavo real / de carne, hueso y pedrería está en efecto aquí, no es sueño: / trae mi infancia con él y tantas cosas” (“Pavo reales en un jardín de Oviedo”, *P. C.*, 185), y es que, en última instancia, tampoco la identificación de la vida con los sueños se plasma siempre de forma tan negativa en el autor sino que en otros momentos adquiere tintes positivos relacionados con la tranquilidad y el descanso de la vida contemplativa: “¡Ah mi amigo! Descansar el bueno: felicitado seas. / Pero soñar es mejor, y mejor todavía / es no poder dejar de soñar” (“Pequeña elegía por Rafael Marquina”, *P. C.*, 274), y que supone una transformación seria o transposición del tema planteado por el dramaturgo.

Subordinada a esta idea general del encarcelamiento que supone la vida, Baquero presenta el diálogo como una exigencia para ser humano, también en la órbita del

---

<sup>390</sup> *Ibid.*, pp. 251-252.

<sup>391</sup> Este motivo, de gran resonancia barroca, asoma en numerosos autores de esta etapa, entre los que podemos destacar a Lupericio Leonardo de Argensola, quien en su soneto “Al sueño” lo denomina desde su primer verso “Imagen espantosa de la muerte” se sirve del tópico del *Somnium imago mortis* que establece una identificación entre el sueño y la muerte (*Poemas. Selección de poesía de los hermanos Lupericio y Bartolomé Leonardo D Argensola*, Zaragoza, Larumba chicos, 2009, p. 101).

pensamiento calderoniano: “Los hombres estamos condenados a diálogo perpetuo, como si dijéramos, que es el delito mayor / del hombre el haber nacido que decía, como sabes, el español de *La vida es sueño*. Ya que nuestro grillete y nuestra ala es el diálogo, dialoguemos”. Idea que continúa de inmediato con el siguiente juego a base de *derivatio*: “Dialoga tú por mí, pues dialogar es vivir el sueño del diálogo, el sueño que vive lo que sueña –que es vida, y diálogo y sueño– Diálogo es lo que hay: diálogo con ente humano, real, o con ente ideal, fantástico”<sup>392</sup>.

Asimismo, la idea de los hombres como sueños de Dios que aparece en Calderón de la Barca también está presente en la poesía de Gastón Baquero, concretamente en sus “Palabras escritas en la arena por un inocente” en las que afirma: “Soñar y dormir en el sueño de la muerte los sueños de la muerte. / Danos tiempo para eso. Danos tiempo. Tú eres quien sueña solamente” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *Poemas*, P. C., 49). Esta explicación de los hombres como figuraciones de un ser superior también se despliega en los siguientes versos de otro poema suyo: “y echo a andar sin más, y me encojo de hombros, sin risas y sin llantos, sin lo inútil, / llevando de la mano a este niño, silente compañero, / o soñándole a Dios el sueño de llevar de la mano a un niño” (“Silente compañero”, P. C., 127). En otros poemas no es Dios el que sueña, aunque lo hace un personaje próximo a Él, de modo que el yo lírico comprueba con asombro la inexistencia de una ciudad “que no ha existido nunca, / que todo es el sueño de un profeta loco, / de un emisario del otro mundo / que olvidó el camino de regreso” (“Amapolas en el camino de Toledo”, P. C., 149).

Con todo, el señalado motivo del engaño del mundo sufre matizaciones por parte del poeta cubano quien se reafirma en la realidad efectiva de las vivencias humanas, de modo que el talante onírico que el poeta concede a la existencia se concentra asimismo

---

<sup>392</sup> Gastón Baquero: “Monólogo con Don Quijote”, en *Revista Cubana* (1940), Publicaciones del Ministerio de Educación. Dirección de cultura, julio-diciembre, p. 159.



en la ausencia de identidad del yo lírico que se debate entre la triple posibilidad, de llamarse “Roberto o Antonio o Segismundo” como expresa en su poema “o de ser quizá un árbol a cuyo pie descansa un peregrino / en cuya mente vive como metáfora de su realidad la persona que soy; / pues sé que estoy aquí, realmente aquí, destruible pero ya irrevocable, / y si soy sueño, soy un sueño que ya no puede ser borrado (“Silente compañero”, *P. C.*, 126), y que supone un intertexto claro con la obra de Calderón.

En simetría con el motivo previamente señalado, también el tema de la vida como teatro que se ilustra en la poesía de Gastón Baquero presenta algunas coincidencias con la obra de Calderón de La Barca: *El gran teatro del mundo*<sup>393</sup>, pues ya sus célebres “Palabras escritas en la arena por un inocente” reformulan este motivo: Voy y vengo entre los hombres y represento seriamente el papel que ellos quieren: / ignorante, orador, astrónomo, jardinero” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 43). La citada obra de Calderón muestra como el Autor se dirige al Mundo para decirle acerca de los hombres que “ellos, en el *teatro / del mundo*, que contiene partes cuatro, / con estilo oportuno / han de representar”; su representación será de acuerdo con el papel asignado por el Autor que afirma que “Yo a cada uno / el papel le daré que le convenga”, y concluye explicando que “Seremos, yo el Autor, en un instante, / Tú el teatro, y el hombre el recitante”<sup>394</sup>. Pero también esta teatralidad de la existencia presente en Gastón Baquero, adquiere, en paralelo con el motivo del sueño, tintes positivos por momentos, en una transposición o transformación seria, como acontece en

---

<sup>393</sup> La alegoría es la base constructiva de ese auto sacramental en el que Calderón de La Barca presenta a Dios como un autor de comedias que, desde un globo celeste, le encarga al Mundo que prepare la escena para representar una obra, que se identifica con la vida. A cada autor le da un papel: Rey, Rico, Pobre, Labrador, Hermosura, Discreción, Niño. A los dos lados del escenario se sitúa la cuna y la sepultura para que el lector comprenda que la actuación de cada uno de los personajes es su vida desde que entra por la puerta de la cuna hasta que sale por la puerta de la sepultura. Al final el Autor reparte premio o castigo según la actuación de cada uno (Pedro Calderón de La Barca: *El gran teatro del mundo*, Madrid, Cátedra, 1999).

<sup>394</sup> Pedro Calderón de la Barca: *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, edición de Eugenio Frutos Cortés, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 41-42.

el poema “Alborada” en el que incluso la vida monótona y reglamentada es alabada en los siguientes términos:

Echa a andar otra vez su cansado teatro la mañana:  
El gallo jactancioso, el panadero, la madre  
Infatigable colándonos café. En fin,  
los trastos del maquillaje cotidiano  
para entrar en la escena del buenos días,  
qué tal está usted, cómo la van las cosas  
nada. No tiembles. Todo va bien. Tenemos  
un día más de vacaciones fuera del cementerio. ¡Viva, viva la vida!  
 (“Alborada”, *P. C.*, 287).

Esta misma idea del mundo como representación, aparece también en el poema “Negros y gitanos vuelan por el cielo de Sevilla” en el hombre tan siquiera se identifica con un actor sino que limita su papel al de mero espectador:

Después de todo, nosotros, los espectadores, no somos culpables ¿o lo  
somos?  
Alguien, en algún sitio, ha echado a andar toda la maquinaria del gran  
baile,  
[...]  
pero nosotros, los espectadores, los que fuimos invitados a la fuerza a  
sentarnos  
aquí en este incómodo teatro tan redondo, para ver esta representadísima  
representación  
por la que tan caro se nos cobra la entrada a lo largo del tiempo, ¿qué  
culpa tenemos? (“Negros y gitanos vuelan por el cielo de Sevilla”,  
*P. C.*, 122).

Queda fuera de toda duda que Baquero ha tenido en consideración obras como *Hamlet*<sup>395</sup> o *La vida es sueño* para la elaboración de sus poemas, pues él mismo se refiere a la interpretación de la realidad para sus propios personajes: “Y no hay voz que quede allí sin eco, ni personaje que no entienda con tanta precisión como en el fondo

---

<sup>395</sup> Si el poema de Gastón Baquero “Palabras escritas en la arena por un inocente” parafrasea las populares palabras de Shakespeare, ello incide de nuevo en su interés hacia este tópico literario de la vida como representación. Los versos del dramaturgo inglés empleados por nuestro poeta son las que siguen: “La vida no es sino una sombra errante, / un pobre actor que se pavonea y malgasta su hora sobre la escena, / y al que luego no se le escucha más, la vida es / un cuento narrado por un idiota, un cuento lleno de furia y de sonido, / significando nada”. (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 49).

entendían Segismundo y Hamlet qué cosa es, o qué cosa el personaje quiere que sea, la realidad”<sup>396</sup>. Pero, a pesar de la constante alusión al carácter ficticio de la existencia como guiñol o marioneta de un ser supremo, hay un resquicio de luz en la poética baqueriana en la presencia de un personaje casi divino que parece tener al menos un cierto control sobre su existencia como acontece en los siguientes versos:

Aquel Señor sabía imitar muy bien los gestos, las palabras, las ideas de sus semejantes,  
Pero él en el fondo no estaba en el mismo escenario que los otros,  
Sino que vivía delante de la escena, y por fuera de ella y en su encimarse  
Al tiempo unísono en que vivía también, más dibujado que nadie, en el espeso tapiz  
De la viviente escena.  
Él era el autor y el protagonista, el espectador y el inventor del argumento,  
El que entraba y salía de los laberintos del Tiempo, con un libro en las manos  
("Coloquial para una elegía", *P. C.*, 179).

Como contrapunto, en otros versos opta el autor por la consideración de la vida como una huella inequívoca: “pues sé que estoy aquí, realmente aquí, destruible pero ya irrevocable, / y si soy sueño, soy un sueño que ya no puede ser borrado”, incluso la existencia de la persona divina, es presa de su obligatoriedad, pues como constructor y actor de la escena, encarcelado en su propia trampa de la que ni el mismo está capacitado para escapar, dejando en última instancia al hombre en la más pura desolación: “Y alguien dice –¡No sé, no quiero oírlo!– / Que de esta trampa ni Dios mismo puede librarnos, / Que Dios también está cogido en la trampa, y que no puede dejar de ser Dios” (“Silente compañero”, *P. C.*, 126). Se trata de una combinación de desilusión y optimismo vital que, con todo, no deja de ser una reinterpretación del célebre dramaturgo castellano.

---

<sup>396</sup> Gastón Baquero: *Primeros textos 1936-1945, op. cit.*, p. 91.

### II.3.3. Francisco de Quevedo y la poética de Baquero

“¡Oh dulce espejo de la rosa!  
Hacia la nada vas, y en la procura  
del árbol de la nada –fija rosa–  
la forma de tu ser se transfigura”

(Gastón Baquero: “Soneto a la rosa”, *P. C.*, 241).

El desasosiego vital que caracteriza la obra del poeta barroco Francisco de Quevedo y Villegas<sup>397</sup>, tan acorde a la mentalidad finisecular y con el paradigma taciturno contemporáneo, le ha procurado su redescubrimiento en el siglo XX. Esto es, su reinterpretación a la luz de la doctrina existencialista ha conducido a una mundial revalorización del poeta por prácticas literarias más o menos recientes, particularmente en la literatura hispanoamericana que nos ocupa<sup>398</sup>. En ella han cobrado una importancia fundamental algunos rasgos quevedescos tales como la percepción atormentada de la temporalidad o la dualidad interior que caracterizan al ser humano, y que, de manera general, se hallan próximos a la comprensión de la realidad por parte del hombre de nuestros días<sup>399</sup>. De esta filiación deja constancia Giuseppe Bellini, de acuerdo con quien “en el siglo XX Quevedo vuelve a ser sustancia vital en la poesía hispanoamericana, por más que en la prosa actual los ecos de la obra de Quevedo sean dispersos y difícilmente discernibles”<sup>400</sup>. Junto con la revalorización a que fue sometido Quevedo en la literatura cubana, la simpatía que Gastón Baquero sintió hacia él en sus escritos de carácter

---

<sup>397</sup> Francisco Gómez de Quevedo y Villegas y Santibáñez Cevallos (Madrid, 1580-Villanueva de los infantes, Ciudad Real, 1645), escritor español del Siglo de Oro. Especialmente conocido por su obra poética aunque también escribió obras dramáticas y narrativas. Entre estas últimas destacan los *Sueños y discursos* y la *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos*.

<sup>398</sup> Es interesante señalar la presencia de Quevedo de manera general en Hispanoamérica, pues de acuerdo con Giuseppe Bellini “en el siglo XX Quevedo vuelve a ser sustancia vital en la poesía hispanoamericana, por más que en la prosa actual los ecos de la obra de Quevedo sean dispersos y difícilmente discernibles” (Giuseppe Bellini: *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*, traducción de Enrique Ojeda, New York, Eliseo Torres & Sons, New York, 1976, p. 7).

<sup>399</sup> En la obra poética de Francisco de Quevedo, Según Ana María Snell “se ha venido percibiendo más bien como una angustia existencial, un sentimiento agudo de la temporalidad y de la agonía de opósitos en el interior de la personalidad que le acercan a concepciones muy del siglo XX del hombre y del mundo” (Ana María Snell: *Hacia el verbo: signos y transfiguración en la poesía de Quevedo*, Londres, Tamesis Books Limited, 1982, p. 12).

<sup>400</sup> Giuseppe Bellini: *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*, op. cit., 1976, p. 7.

ensayístico está fuera de toda duda, como desvelan algunos de sus títulos: como “Pasión de Quevedo con la muerte”<sup>401</sup>, o “De la polémica como injuria o como razonamiento”, que utiliza como párrafo introductor unos versos de Quevedo<sup>402</sup>, y que dan una idea del conocimiento que el poeta tenía del célebre escritor castellano, antes incluso de su llegada a nuestro país.

Teniendo en cuenta estas consideraciones y partiendo de la base de que en Gastón Baquero la soberanía de Quevedo es irrevocable, pues el propio poeta da señas del desamparo que su lectura infunde a sus poemas: “Yo había descendido con pensamientos de invierno / –sonetos de Quevedo y cenizas de Paul Klee–; / y cada cual, ceñudo, leía entre vaivenes para olvidar el tiempo” (“Primavera en el metro”, *P. C.*, 146), hay una serie de motivos que darán asunto y visión similar a ambas poéticas.

En el presente apartado, dedicado establecer las conexiones existentes entre el escritor barroco y el poeta cubano nos centraremos principalmente en tres aspectos claves para advertir las afinidades existentes entre ambos: su visión de la propia escritura, de la muerte y del amor, que se hayan entrelazadas en la poética del clásico castellano y que no resultan extrañas a la poesía de nuestro autor.

Con relación a la primera de estas cuestiones, y como punto de partida para establecer la presencia de Quevedo en la poesía de Gastón Baquero resulta imprescindible mencionar una similar concepción de la cultura y de la escritura basada en la conexión del texto con otros textos. Pues no debemos dejar de lado que en Quevedo, esta fortuita intertextualidad *avant la letre*, es fruto de una mentalidad de época bastante diferente a la de Baquero, inmerso en el universo de la Posmodernidad, esto es, se trata de contextos bien determinados pero que nos permiten establecer algunas

---

<sup>401</sup> Gastón Baquero: “Pasión de Quevedo con la muerte”, en *Geografía literaria (1945-1996)*, *op. cit.*, pp. 32-38, (publicado inicialmente en el *Diario de la Marina*, 2 de septiembre de 1945).

<sup>402</sup> Los versos tomados de Quevedo son los que siguen: “El honrado da honra, porque la tiene; el infame infamia porque no carece de ella (Quevedo)” (Gastón Baquero: “De la polémica como injuria o como razonamiento”, en *Diario de la Marina* (1947) Sección Panorama, 18 de septiembre, p. 4).

concomitancias con respecto a este motivo: el del papel que la literatura anterior tiene en la obra de ambos poetas. Esta retroalimentación quevediana con sus predecesores se plasma de manera muy representativa en el soneto 131 “Desde la torre” donde, haciendo referencia a la lectura de los clásicos, declara la conexión que establece el presente con el pasado a través de los libros<sup>403</sup>: “Retirado a la paz de estos desiertos, / con pocos, pero doctos libros juntos, / Vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos”, cuya lectura le permite entablar un diálogo con su propia escritura, cuando explica que “Si no siempre entendidos, siempre abiertos, / o enmiendan o fecundan mis asuntos; / y en músicos callados contrapuntos / al sueño de la vida hablan despiertos”<sup>404</sup>. Recordemos que también en Baquero los diferentes aspectos culturales dialogan en un presente que se muda en un espacio prístino en la confluencia con el pasado. De ello son ejemplos poemas como “Palabras escritas en la arena por un inocente” o “Memorial de un testigo”.

Con respecto al segundo de los contenidos considerados, si, por una parte, el tratamiento de la muerte como tema en la poesía de Gastón Baquero nos permite –ya de entrada– establecer su vinculación con la tradición hispánica, medievalista y barroca, más específicamente, la obsesión de acabamiento, ya registrada en Séneca, es desplegada por Quevedo en numerosos textos, pues el tema central de su poesía metafísica es la fugacidad del tiempo y el carácter efímero de todo lo existente. Entre los textos que exhiben este tema cabe señalar el titulado “El escarmiento”, que nos permite

---

<sup>403</sup> Esta práctica quevediana se haya vinculada a una especie de analogía que encuentra conexiones entre los elementos más disímiles de la realidad. También el natural conceptismo de Gastón Baquero, que somete las palabras a una pluralidad de significaciones se aproxima a la *Miraviglia* barroca de la que se sirven los poetas de este periodo para llevar hasta límites insospechados el juego entre el uso literal y metafórico del lenguaje, de modo que la imagen parece operar incluso sobre la realidad. Esta práctica literaria parece tener también en Quevedo a uno de sus principales cultivadores, pues su poética responde según Jorge Checa Cremades a la antedicha creencia de que existen en la realidad afinidades ocultas, a la correspondencia que se halla entre los objetos (Jorge Checa Cremades: *La poesía en los Siglos de Oro: Barroco*, Playor, Madrid, 1982 (El subrayado es nuestro).

<sup>404</sup> Francisco de Quevedo: Soneto 131, “Desde la Torre”, en *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 2004, p. 98 (El subrayado es nuestro).

establecer correspondencias con la poesía del autor cubano, quien también comprende la muerte como parte de nuestra propia existencia, aludiendo a la corporalidad como “polvo soberbio y presumido, / ambiciosa ceniza, sepultura / portátil, que conmigo la he traído, / sin dejarme contra hora segura<sup>405</sup>. De estos versos se desprende la concepción de la muerte como una realidad ingénita al propio hecho de estar vivo, como parte incluso del propio ser, y a ellos parece hacer alusión el poeta Baquero en los suyos: “Más factura de un requiebro inaplazable / mantel de nardos, mortaja anticipada / ocultando su arribo en primavera” (“Para una biografía de la primavera II”, *P. C.*, 360), que por lo tanto constituyen un alusión intertextual a la conocida imagen quevediana.

Esta idea es bastante reiterada en Gastón Baquero. Así, los subsiguientes poemas se encuentran conectados con esta presunción del cuerpo humano como la principal madriguera de la muerte, que para Quevedo forma parte constitutiva del ser humano, pues se haya “cada instante en el cuerpo sepultada”<sup>406</sup>. De este modo acontece en “Amapolas en el camino de Toledo” donde los huesos funcionan como memoria de la muerte: “Yo ciego, he visto; pero debo callar, / porque la muerte me hace señas de guardar silencio, / y dentro de mí tiemblan mis huesos” (“Amapolas en el camino de Toledo”, *P. C.*, p. 150), o en el titulado “Alborada” cuyos versos finales incitan al lector a vivir intensamente, olvidándose de la muerte: “¡Vive y nada más! Ese día es tan bello, / que nos olvidamos de que tenemos huesos” (“Alborada”, *P. C.*, 287); imágenes que, como hemos visto ya, toman como base la apreciación quevediana para transformarla en una incitación al disfrute de la existencia a través del famoso tópico del *carpe diem*.

Este tópico literario, parece estar patente también de algún modo en el poema “Manos” de Baquero combinado además con la sátira quevediana a las viejas y la presencia de lo escatológico, también constante en los versos del poeta áureo: “Porque

---

<sup>405</sup> Francisco de Quevedo: “El escarmiento”, en *Poesía original completa, op cit.*, pp. 10-11.

<sup>406</sup> Francisco de Quevedo: “Descuido del divertido vivir, a quien la muerte llega impensada”, en *Ibíd.*, p. 10.

después de todo hay que anticiparse a la destrucción, / y si tus manos son lo más hermoso de tu cuerpo, / ¿por qué habíamos de dejar que pereciesen envejecidas, / sarmentosas ya, horripilantes manos de anciano general o magistrado?” (“Manos”, *P. C.*, 190). Como el poeta clásico, el autor cubano alterna en numerosas ocasiones la actitud moralizante con el juego, como sucede en Quevedo, donde “lo sublime y lo escatológico, lo serio y lo frívolo, lo religioso y lo mundano, lo arcaizante y lo atrevidamente moderno se dan la mano en una dialéctica esencial”<sup>407</sup>, también el cubano combina en ocasiones la actitud moralizante con el juego poético, posiblemente procurando una similar concentración de lo elevado y lo ínfimo.

Otros ejemplos de la muerte como componente constitutivo en Gastón Baquero relacionables con la representación de Quevedo del cuerpo como una *sepultura portátil* son los siguientes “No se palpe usted el fantasma que lleva debajo de la piel. / No responda ante el nombre de un sepulcro. Niéguese a morir. Desista. Reconcilie” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 50), y nuevamente hacia el final del poema, otra afirmación baqueriana que se halla en equivalencia con el pensamiento poético de Quevedo es que de “Aún los seres más bellos conducen un fantasma” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, p. 54), que manifiesta también la imposibilidad de la belleza para vencer la muerte: “Amor, ciegamente, amor, y la muerte velando y sonriendo en el balcón de los cuerpos más hermosos” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 51). En nuestro poeta, los huesos son principalmente un recordatorio de la muerte: “Yo, ciego, he visto; pero debo callar, / porque la muerte me hace señas de guardar silencio, / y dentro de mí tiemblan mis huesos” (“Amapolas en el camino de Toledo”, *P. C.*, 150); “Como sintiendo pasos por dentro de los huesos, / como sintiendo pasos por donde nadie pasa, / por donde sólo acampan la muerte y sus violines,

---

<sup>407</sup> Ana María Snell: *Hacia el verbo: signos y transfiguración en la poesía de Quevedo*, op. cit., p. 19.



/ la muerte con sus pífanos, la muerte con la muerte” (“Ciervo en la muerte”, *P. C.*, 57); “Fue poseer ya la despiadada indiferencia del anciano / lo que transmutará en *hueso la flor* / y en reseca ceniza la mano mollar / y el brazo almohadillado como plumón de cisne” (“La vida nada más, la sola vida”, *P. C.*, 278). “Este día es tan bello, que nos olvidamos de que tenemos huesos” (“Alborada”, *P. C.*, 287); “Partid mariposas funerales: Me seguirá doliendo el polvo de los huesos” (“Poema”, *P. C.*, 304).

Pero no sólo ambos presentan una similar interpretación de la muerte como parte constitutiva de la vida, sino que además Gastón Baquero al identificar su existencia con un viaje hacia la muerte: “Lo único que me ha interesado en este viaje hacia el morir que es estar vivo...” (“Al final el camino”, *P. C.*, 160), está condensando la interpretación de la vida como una muerte incesante tan efectiva en Quevedo, quien también equilibra la existencia con un viaje paulatino hacia la muerte, en conformidad con el tópico clásico de la *peregrinatio vitae*. De ello son ejemplo algunos poemas como el “Salmo IX” de su *Heráclito cristiano* en el que afirma: “y en naciendo comienza la jornada / desde la tierna cuna / a la tumba enlutada”<sup>408</sup>, o de manera similar el poema titulado [“Descuido del divertido vivir, a quien la Muerte llega impensada”] en el que argumenta: “Vivir es caminar breve jornada / y muerte viva es, Lico, nuestra vida, / ayer al frágil cuerpo amanecida, / cada instante en el cuerpo sepultada”<sup>409</sup>. El poeta clásico, considera la vida como un viaje que pasa muy deprisa, y como su antecesor Séneca “comenta la imprevisión de quienes, ocupados en superfluidades, no prevén la llegada de la muerte. Les sucede como al viajero que, absorto en una conversación, una lectura o una meditación llega a su destino antes de haberse apercibido de ello”<sup>410</sup>.

---

<sup>408</sup> Francisco de Quevedo: “Salmo IX”, en *Poesía original completa, op. cit.*, p. 22.

<sup>409</sup> Francisco de Quevedo: “Descuido del divertido vivir, a quien la muerte llega impensada”, en *Ibíd.*, p. 10.

<sup>410</sup> Alfonso Rey: *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia, 1995, p. 49.

En el caso de Gastón Baquero no sólo la vida se identifica con un viaje sino también su experiencia como escritor: “Viajero incesante en el camino, llevado y traído por el corcel de la imaginación, es lo que soy, lo que somos. Desde el más antiguo poema [...] no hace la poesía otra cosa que estar en el camino, errante, yendo hacia todas partes y hacia ninguna” (“Volver a la universidad”, *P. C.*, 394-395). Precisamente podemos conectar algunos poemas de Baquero como “Sintiendo mi fantasma venidero” con la mencionada poética quevediana, cuyos versos además de delinear una vez más la muerte como algo que forma parte de la vida, “Y me tropiezo a mí, me reconozco / Lleno de muerte, en sombra construido;” refieren el hecho de vivir como un acercamiento progresivo a la muerte: “[...] y no conozco / otro saber que no haber sentido / por el muerto futuro que conduzco / bajo el disfraz corpóreo en que resido (“Sintiendo mi fantasma venidero”, *P. C.*, 75).

De hecho, uno de los temas de Gastón Baquero, que tiene asimismo su germen en la poesía de Quevedo es el de la brevedad de la vida, interpretada como un acercamiento continuado hacia la muerte, de acuerdo con el tópico del *cotidie morimur* o morir cotidianamente, referido en Quevedo. El poeta castellano, en la órbita de Séneca, se considera a sí mismo como una intersección entre la muerte y la vida: “Ayer se fue, mañana no ha llegado, / hoy se está yendo sin parar un punto [...] En el hoy y mañana y ayer junto / pañales y mortaja” que desembocan en una muerte entendida como “presentes sucesiones de difunto”<sup>411</sup>. De hecho, relacionada con esta idea quevediana de la muerte a cada instante, o de la vida como una sucesión de pequeñas muertes o pérdidas y la proximidad entre la cuna y la sepultura, referida por Francisco de Quevedo también está presente en algunos versos del poeta cubano: “Dialogar con la muerte es la hermosa imprudencia / de quienes aprenden a cantar desde la cuna al borde del abismo”

---

<sup>411</sup> Francisco de Quevedo: “Represéntase la brevedad de lo que se vive, y cuán nada parece lo que se vivió”, en *Poesía original completa, op. cit.*, p. 4.

(“Rapsodia para el baile flamenco”, *P. C.*, 110); “Y aún después que transcurra toda la muerte mía, / la belleza de Octubre bañará las ventanas” (“Octubre”, *P. C.*, 60); “Alimentas la muerte al poner mi sustancia / en tu boca que es la boca de un cadáver cercano” (“Del pan y de la muerte”, *P. C.*, 338); la referencia a la muerte como un acontecer paulatino sucede en la alusión a Lorca: “La mano sobre el verso, la voz rota / en asombra de mundo incomprendido, / muerto se fue quedando gota a gota...” (“Versos a María, II”, *P. C.*, 363), en el que nuevamente, en la órbita quevediana la muerte se comprende como una realidad sucesiva.

De esta observación de la vida como aproximación constante a la muerte, Gastón Baquero pasa a una comprensión de la vida como muerte, que tampoco es ajena al mismo Quevedo, quien afirmaba que “Vivir es caminar breve jornada”<sup>412</sup>. En tanto que el yo lírico baqueriano arguye “Si todos me olvidasen debajo de la tierra / y fuera sólo un muerto con muerte innumerable, / yo he saber la voz que sirva a convocarme / los más bellos jardines, la eterna compañía (“La estrella en el corazón, V”, *P. C.*, 349); “Si no inventan más muerte que esta muerte / que consiste en perder la carne impura” (“La estrella en el corazón, VII”, *P. C.*, 349). También para Quevedo la muerte no es simplemente parte de la vida, sino que es la vida la que forma parte de la muerte, como argumenta en sus sueños: “La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte, tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muertes de cada uno de vosotros mismos”<sup>413</sup>.

En el fondo, otro motivo emparentado con la apreciación quevediana de la muerte y que también deja su rúbrica en la poesía de Gastón Baquero es el del estoicismo del antedicho poeta barroco, como necesidad de acatar la muerte para

---

<sup>412</sup> Francisco de Quevedo: “Descuido del divertido vivir, a quien la muerte llega impensada”, en *Ibíd.*, p. 10.

<sup>413</sup> Francisco de Quevedo: “El sueño de la muerte”, en *Los sueños*, edición de Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 328-329.

alcanzar la vida ultraterrena. Pues, si Quevedo se debate entre su aceptación resignada, acorde con el estoicismo, presente en el poema 46 que considera inútil desaprobar la muerte porque es inevitable: “Mas si es ley, y no pena, ¿qué me aflijo?”<sup>414</sup>, o que incluso la considera como un bien para el yo lírico, pues le trae el descanso de los avatares de la vida, “Si agradable descanso, paz serena / la muerte, en traje de dolor, envía, / señas da su desdén de cortesía: / más tiene de caricia que de pena”, y por ello solicita que “Llegue rogada, pues mi bien previene; / hálleme agradecido, no asustado; / mi vida acabe, y mi vivir ordene”<sup>415</sup>. Existe en el clásico otro razonamiento que supone el miedo a la muerte como algo natural para el ser humano, como demuestra en el soneto 44: “naturaleza es, no sentimiento”<sup>416</sup>, dualidad que también Gastón Baquero presenta en sus poemas.

Si por un lado tenemos ejemplos de aceptación de la muerte como algo natural y necesario en algunos poemas, ya desde sus “Palabras escritas en la arena por un inocente”: “El patriarca hablaba desde su estatua de mármol, con su barba natural y voz de adolescente: preparáos [sic] a morir. La hora esta aquí. Vengan” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 53); en los siguientes versos: “¡Qué le vamos a hacer! La resignación / con el trágico mandato de los dioses / es la asignatura que supe mejor desde niño” (“Desencuentros con José Kozer”, *P. C.*, 282), o la primavera consigue apagar la aprobación de la muerte, “destruyendo esa oscura voluntad de morirse / y erige –primaria primavera– inconfundible destino / hacia el salto estelar y el vagido rotundo” (“Para una biografía de la primavera III”, *P. C.*, 362). Su estoicismo opera otras veces en sentido inverso en algunos poemas en los que el yo lírico opta por una resistencia pertinaz ante la muerte, como sucede en los siguientes versos: “Hable de todo cuanto quiera pero no diga su nombre verdadero. / No se palpe usted el fantasma

---

<sup>414</sup> Francisco de Quevedo: “Salmo XVIII”, en *Poesía original completa, op. cit.*, p. 20.

<sup>415</sup> Francisco de Quevedo: Soneto 8, “Conoce la diligencia con que se acerca la muerte, y procura conocer también la conveniencia de su venida, y aprovecharse de ese conocimiento”, en *Poesía original completa, op. cit.*, p. 8.

<sup>416</sup> Francisco de Quevedo: Salmo XVI, en *Ibíd.*, p. 27.

que lleva debajo de la piel. / No responda ante el nombre de un sepulcro. Niéguese a morir. Desista. Reconcilie” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 50), o en “Los lunes me llamaba Nicanor” que supone la búsqueda ansiosa de una artimaña con la que engañar a la muerte: “Yo en otro tiempo escamoteaba la guillotina del tiempo / mudando de nombre cada día para no ser localizado / por la señora aquella” (“Los lunes me llamaba Nicanor”, *P. C.*, 143). Este escapismo del ser humano ante la muerte hace aparición en otros poemas como “Testamento del pez” en el que un yo lírico identificado con un pez exclama: “Yo no quiero morir, ciudad, yo soy tu sombra, / yo soy quien vela el trazo de tu sueño” (“Testamento del pez”, *P. C.*, 88); “Yo no quiero morir ni mañana ni nunca / sólo quiero volverme el fruto de otra estrella” (“Preludio para una máscara”, *P. C.*, 78); “Yo no quiero morir, ciudad, yo soy tu sombra, yo soy quien vela el trazo de tu sueño” (“Testamento del pez”, *P. C.*, 88). Pero en ocasiones la lucha del poeta contra la muerte se pretende lograr con la permanencia a través de la escritura poética: “Escribiré un soneto que le oponga a mi muerte / un muro construido de tan recia manera, que pasará lo débil y pasará lo fuerte / y quedará mi nombre igual que si viviera” (“Soneto para no morir” *P. C.*, 345-346); y nuevamente persuade al receptor de sus versos, diciéndole: “Olvida –dimensión inicial donde la esfera / cuaja en su luz el renaciente tropo– / a aquella mano fría que te espera / bajo un disfraz de cándido heliotropo”<sup>417</sup>. Por otro lado, en algunos poemas simplemente se constata el miedo a la muerte como algo consustancial al ser humano: “[...] Veo miedo en sus ojos, pero recuerde: / nadie puede huir de su destino. Todo está escrito, / y ni Changó ni Yemayá pueden borrarlo. ¿Es que tiene por un casual miedo a la muerte?” (“Himno y escena del poeta en las calles de la Habana”, *P. C.*, 255); “No niego que sea hermoso ignorar

---

<sup>417</sup> Gastón Baquero: “Soneto”, en *Primeros textos (1936-1945)*, *op. cit.*, 51.

nuestro nombre / o el sitio subterráneo en que el cuerpo renace / sin unicornios<sup>418</sup> ya, sin plateados centauros / humo, unísono de arcángel –morir– resulta indispensable” (“Para una biografía de la primavera II”, *P. C.*, 360). Otro juego intertextual con el estoicismo podemos descubrirlo en los siguientes versos de Baquero en que, en oposición a la resignación propiamente estoica frente a la muerte, nos encontramos con una resignación ante la vida: “El dice que lo tiene merecido / porque aceptó vivir, que no hay asombro / en flotar como un pez muerto y podrido / con la cruz del vivir sobre los hombros” (“Retrato”, *P. C.*, 156).

Relacionado con este conformismo ante el abandono de la existencia y el olvido que conlleva, en ambos autores hallamos las ruinas como símbolo de deterioro. Así sucede en el poema de Gastón Baquero “Soneto para no morirme” en el que el muro de permanencia, que el poeta levantó frente al olvido, se derrumbará definitivamente, al final del poema, impidiendo la inmortalidad intentada por el yo lírico: “no podré levantarle del polvo en que ha caído. / No he de ser otra cosa que un sofocado ruego, / un soneto inservible y un muro destruido” (“Soneto para no morirme”, *P. C.*, 346), y que participa de una relación intertextual muy fuerte con el poema de Francisco de Quevedo “Enseña como todas las cosas avisan de la muerte” en el que son precisamente los muros el símbolo que cifra la caducidad de todo lo existente: “Miré los muros de la patria mía, / si un tiempo fuertes ya desmoronados, / de la carrera de la edad cansados, / por quien

---

<sup>418</sup> También es posible interpretar el motivo del unicornio como símbolo de la virginidad, de gran trascendencia en la iconografía medieval donde este ser, “bestia feroz, solo se rinde ante una virgen en cuyo regazo se apoya mansamente o en cuyos pechos bebe, según las versiones. Ello permite que los cazadores se apoderen del terrible animal” (Ignacio Malaxecheverría: “Animales y espejos” en VV.AA.: *Literatura y fantasía en la Edad Media*, edición de Juan Paredes Núñez, Granada, Universidad de Granada, 1989, p. 170), y cuya significación sugiere Gastón Baquero en los siguientes versos: “y partimos / hacia el bosque donde el Unicornio canta, / donde la pobre doncella se peina infinitamente, / mientras espera, y espera, y espera, y espera, / acompañada de las rotas soledades de otros seres” (“Silente compañero”, *P. C.*, 125). El unicornio es además, y no gratuitamente, plasmado como motivo poético en todo el soneto de su tan venerado Rilke: “No le nutrieron con grano, / sólo con la eventualidad de ser. / Y esta le dio tal fuerza al animal / que un cuerno creció en su frente. Unicornio. / Se acercó todo blanco a una doncella, / y fue en su espejo de plata y en ella (“Sonetos a Orfeo”, en R. M. Rilke: *Antología Poética*, estudio, versión y notas, J. Ferreiro Alemparte, Madrid, Espasa Calpe, 1982, p. 151).

caduca ya su valentía”, lo que, sumado a otros ejemplos de finitud, le permite concluir el término de todo lo existente: “Y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte”<sup>419</sup>. También en consonancia con la elaboración de sonetos de carácter luctuoso por parte de Quevedo<sup>420</sup>, podemos tener en consideración al respecto el siguiente poema de Gastón Baquero que constituye un texto funerario de carácter descriptivo del monumento mortuario del marqués de Acapulco, como reza en el encabezamiento del poema<sup>421</sup>: “Urna enclavada en llanto, arduo lloro / apaciguado al fin por don marmóreo, / rinde ceñido espejo al leve escolio / que enceta al memorial fundido en oro” (“Soneto”, *P. C.*, 305). En cualquier caso, aunque nuestro autor se aleja del conceptismo por su renuncia a todo nominalismo, su tratamiento de este asunto lo aproxima al estoicismo quevediano: “Cuando ya no se sabe / y si no recupera su destino / cuando ya no se sabe qué lamento inventar para una muerte”<sup>422</sup>, en este poema de su primera época.

La remembranza de Quevedo es también paradigmática en otros aspectos de su poesía, de modo que muchos recursos de su variedad expresiva son evocados por Baquero. Además de la presencia de la muerte, hay otras facetas de su escritura que también tienen alguna repercusión en el poeta cubano. Así, la parodia, que es una constante en él, va más allá de la mera ridiculización de la realidad y se convierte en un modo de registrar las imperfecciones del mundo. El mismo poeta condensa esa capacidad suya en la siguiente afirmación presente ya en uno de sus poemas más

---

<sup>419</sup> Francisco de Quevedo: Salmo XVII, “[Miré los muros de la patria mía]”, en *Poesía original completa*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>420</sup> Como ejemplo en Quevedo de esta poesía de carácter funerario tenemos el soneto dedicado al túmulo de Aquiles: “Por más que el tiempo en mí se ha paseado, / consumirme, Alejandro, no ha podido: / que del cuerpo que en mí tengo escondido / fuerza contra las tuyas he sacado” (Francisco de Quevedo: *Elogios, Epitafios, Túmulos*, en *Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1963).

<sup>421</sup> El mencionado “Soneto” de Gastón Baquero consta de una inscripción como las que rezan en los sonetos barrocos en la que explica quien es el destinatario de su discurso funerario: “Ante el túmulo del marqués de Acapulco, hombre que fue de guerras, muerto en Milán hacia los 1638 años del Señor, a los veinticinco de su edad, y en la bizarra flor de su hidalguía” (“Soneto”, *P. C.*, 305).

<sup>422</sup> Gastón Baquero: *Primeros textos*, *op. cit.*, p. 50.

antiguos: “De mi sabrán las gentes / que hice algunos versos, / que puse mucha risa / a subrayar la pena” (“[AMOR DESPUÉS DE TODA / la literatura”], *P. C.*, 353). Esta ridiculización empieza por los personajes mitológicos, y en algunos de ellos el escarnio es común al de Quevedo. Si éste, en su poesía burlesca, rebajaba a la diosa Venus al ambiente prostibulario, en el mismo tono, Baquero nos la perfila de forma negativa intelectualmente haciendo contrapeso con su singular hermosura: “Tu has querido, Señor, que belleza y saber sean enemigos, / Tú das talento a la mujer más fea, y más cuanto más. / Venus, lo sé, era ignorante, torpe, bronca y pendenciera, / ¡Pero era por eso tan bella como las constelaciones! ¡Aleluya!” (“Plegaria del padre agradecido”, *P. C.*, 215), lo que supone un travestimiento burlesco en la línea del propio Quevedo.

La burla en sus escritos, como en los del referido autor barroco, contienen una fuerte dosis de escepticismo, aunque solapado por la sonrisa para paliar la gravedad del tema. No obstante, a las constantes ridiculizaciones de los personajes en los poemas del cubano, siempre subyace la humanidad del autor que se conduele de la soledad intrínseca al ser humano, algo que no sucedía en su precedente áureo, y que podemos ver en su poema “El mendigo en la noche vienesa” en el que el menesteroso se convierte en emblema de la soledad específica del hombre: “Y allí aquel mendigo, fiero testigo en pie, con la mano tendida hacia la nada, / acompañado solamente / por las abrumadoras sombras de su soledad y de la soledad que ve en los otros” (“El mendigo en la noche vienesa”, *P. C.*, 138).

También el poema quevediano “Pinta el «aquí fue Troya» de la hermosura” presenta la caricatura de una mujer vieja en contraposición con la alabanza de la juventud en otros poemas: “Rostro de blanca nieve, fondo en grajo; / la tizne, presumida de ser ceja; / la piel que está en un tris de ser pelleja; / la plata, que se trueca ya en



cascajo”<sup>423</sup>, nos permite establecer un paralelismo con el poema “Manos” de Gastón Baquero, en el tratamiento de la contraposición entre lozanía y decrepitud<sup>424</sup>. Y si bien, acerca del mencionado poema de Quevedo afirma José Ángel Ascunce Arrieta que el autor utiliza “todas las trampas del maquillaje para acentuar los estados emocionales del personaje poético” y que al poeta barroco “los rasgos físicos le sirven para profundizar en los contenidos psicológicos” de modo que “las caricaturas de Quevedo abarcan la realidad externa e interna de la persona”<sup>425</sup>, esto es algo que sucede igualmente en la poesía del cubano, aunque éste, como ya dijimos, muestra una mayor compasión ante el desamparo de sus protagonistas, esto es, mantiene un similar estilo, mientras que el contenido se dulcifica.

Todo lo mencionado nos lleva a señalar la visión de Quevedo de la inautenticidad de lo existente<sup>426</sup> que lleva al poeta a valorar la integridad y la sabiduría como supremo

---

<sup>423</sup> Francisco de Quevedo: “Pinta el «Aquí fue Troya» de la hermosura”, en *Poesía original completa*, op. cit., p. 538.

<sup>424</sup> Recordemos que la contraposición entre el presente de belleza y la futura decadencia es una constante del Barroco, presente por lo tanto en otros autores del periodo como Góngora o Lope de Vega, y que Gastón Baquero renueva en el mencionado poema mediante la siguiente argumentación: “Y si tus manos son lo mas hermoso de tu cuerpo / ¿Por qué habíamos de dejar que pudiesen envejecidas, / sarmentosas ya, horripilantes manos de anciano general o magistrado?” (“Manos”, P. C., 190).

<sup>425</sup> José Ángel Ascunce Arrieta: “Góngora y Quevedo a la luz de la metáfora y del símbolo”, en Christoph Strosetzki: *Actas del V Congreso de la Asociación internacional Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana libros, 2001.

<sup>426</sup> Asociada a esta percepción general de la vanidad de lo existente se encuentran el tópico de la vida como sueño y como teatro, que también están presentes en Quevedo pero que hemos preferido presentar como sujetos en Baquero a la poética calderoniana por algunas implicaciones textuales. Con todo, no queremos dejar de mencionar estas ideas. Así, en *Los sueños* expone: “Luego que, desembarazada, el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió desta manera la comedia siguiente y así le recitaron mis potencias a oscuras, siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro” (Francisco de Quevedo: *Los sueños*, edición, introducción y notas de Henry Ettinghausen, Barcelona, Planeta, 1987, p. 112; y en su traducción de Epicteto, Quevedo presenta una argumentación extremadamente similar a la de anteriormente expuesta en el *Teatro del mundo* calderoniano: “No olvides que es comedia nuestra vida / y teatro de farsa el mundo todo / que muda el aparato por instantes, / y que todos en él somos farsantes; / acuérdate, que Dios de esta comedia / de argumento tan grande y tan difuso, / es autor que la hizo y la compuso. / Al que dio papel breve, / sólo le tocó hacerle como debe; / y al que le dio largo, / sólo el hacerle bien dejó su cargo. / Si te mandó que hicieses / la persona de un pobre o un esclavo, / de un rey o de un tullido, / haz el papel que Dios te ha repartido; pues sólo está a tu cuenta / hacer con perfección el personaje, / en obras, en acciones, en lenguaje; / que al repartir los dichos y papeles, / la representación o mucha o poca / sólo al autor de la comedia toca”. (Epicteto: *Enquiridión*, estudio introductorio, traducción y notas de José Manuel García de la Mora, en apéndice la versión perifrástica de Don Francisco de Quevedo y Villegas, edición bilingüe, Barcelona, Anthropos Editorial, 2004, p. 139).

bien, frente a la vanidad de los bienes terrenales (*vanitas vanitatis*), y que también está presente de manera sumamente actualizada en el poema de Baquero “Plegaria del padre agradecido, si bien en éste se trasluce una cierta parodia de este pensamiento:

Gracias te doy, Señor de lo creado,  
Porque has dado a mi hija una suave fealdad irremediable.  
Gracias te doy, magnánimo padre de los cielos,  
Porque sé que está niña contará con talento y será virtuosa  
(Virtuosa como un beduino en medio del desierto), ¡Alabado seas!  
 (“Plegaria del padre agradecido”, *P. C.*, 215).

Pero, a su vez, el pensamiento del mundo como realidad engañosa presente en *El mundo por de dentro* de Quevedo es también una constante en la poesía de Baquero para quien la realidad es un continuo estado de enmascaramiento. Pero es que además el autor hace mención explícita de esta obra quevediana en su poesía, lo que no puede dejarse de lado. En primer lugar Baquero menciona el mundo aparente remedando inversamente la expresión quevediana en los siguientes versos: “Cuando el mundo de por fuera / se incendia y pone de llama / saca sus ramas de nieve / el álamo color de grana” (“El álamo rojo en la ventana”, *P. C.*, 301), que es una alusión bastante directa a un sintagma utilizado por el clásico castellano.

A pesar de todo lo expuesto hasta el momento también hay en Baquero un pensamiento poético quevediano cargado de optimismo que es la perduración del amor, incluso después de la muerte, que se concentra en el celeberrimo poema de “Amor constante más allá de la muerte” en el que el yo lírico con auténtica seguridad afirma refiriéndose al alma que “su cuerpo dejará, no su cuidado; / serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado”<sup>427</sup>. Algunos poemas del cubano se colorean de esta concepción del amor capaz de traspasar la muerte: “Cántame en la

---

<sup>427</sup> Francisco de Quevedo: “Amor constante más allá de la muerte”, en *Poesía original completa, op. cit.*, p. 481.

mañana más sólo con tu risa, / como la Primavera canta por dentro de la hoja, / como el amor que ríe aún después de la vida” (“Canción de canciones”, *P. C.*, 317). En otro poema suyo también el amor rebasa la muerte, pero se trata del amor del creador que es quien dicta al poeta sus palabras de inocente<sup>428</sup>:

(AMOR DESPUÉS DE TODA  
la literatura  
ceñuda y solemnísim  
que pretendo escribir;  
después de toda  
la sutil comedia  
que un hombre inteligente  
se impone y patentiza  
con todo su existir,  
tú sigues presidiendo  
allá por lo más puro,  
y eres quien le dicta  
lo poco que se escribe  
con alguna sustancia,  
lo poco que algún día  
alumbrará de cierto  
mi condición de ausente,  
mi condición de muerto. (“AMOR DESPUÉS DE TODA / la literatura”,  
*P. C.*, 353).

Y no menos atestiguador de esta idea es su poema “Madrigal para Nefertiti” en el que el amor hacia esta mujer sacralizada perdura también más allá de sus cenizas: “Tiempo vencido el del amor secreto / el que remonta siglos permanece / tras la urna de púrpura, visible” (“Madrigal para Nefertiti”, *P. C.*, 135), el que el yo lírico percibe la belleza anterior a la muerte ante el cuerpo momificado de la bella Nefertiti.

En definitiva, Baquero sigue a Quevedo en un doble sentido, tanto por impulso propio de poeta vinculado a la mejor literatura española de los Siglos de Oro, cuanto por su filiación con Vallejo, autor que guarda también una especial vinculación con la poética quevediana y a quien sabemos que Baquero admiraba profundamente, y cuya

---

<sup>428</sup> En este sentido podemos hablar aquí de una suerte de intratextualidad con su poema “Palabras escritas en la arena por un inocente”, pues el mismo motivo del dictado recorre su escritura poética.

relación estudiaremos en el capítulo correspondiente del presente trabajo. La muerte es en los tres un lamento, una obsesión, una realidad irremediable a cuyo encuentro hay que ir con el espíritu sosegado, a sabiendas de que la serenidad estoica es la única manera de encararla con dignidad.

#### II.3.4. La burla baqueriana y la poesía de Lope de Vega

“Me basta con que me escuchen las estrellas”  
(Gastón Baquero: “Explico”, *P. C.*, 247)

“de noche le mataron  
al caballero,  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo”

(Gastón Baquero: “Himno y escena del poeta en las calles de la Habana”, *P. C.*, 257)  
(Lope de Vega: *El caballero de Olmedo*<sup>429</sup>)

Otro autor valioso en la escritura de nuestro poeta es Lope de Vega<sup>430</sup>, pues, como él mismo expone en el “Explico” de sus *Poemas invisibles*, retomando un verso del Fénix de los ingenios para referirse a la falta de lectores para su poesía: “Estoy tan acostumbrado a la idea de que se escribe como para muy hipotéticos lectores, que pensaba colocar al frente de esta recopilación el verso altanero y envidiado de Lope: *me basta con que escuchen las estrellas*” (“Explico” *P. C.*, 247), lo que nos da una idea del acercamiento y admiración de Gastón Baquero hacia este poeta y dramaturgo. Una nueva evidencia de su intertextualidad con el clásico se hace incuestionable a través de la siguiente afirmación: “andar con el tiempo al hombro, que decía Lope, y distraerse del

---

<sup>429</sup> El contexto en el que aparecen los versos mencionados en el párrafo inicial son los que siguen: “Canten desde lejos en el vestuario, y vénganse / arrancando la voz, como que camina. / Que de noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo (Lope de Vega: *El caballero de Olmedo*, edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 2008).

<sup>430</sup> Félix Lope de Vega y Carpio (1562, Madrid-*Ibidem*, 1635), uno de los más importantes poetas y dramaturgos del Siglo de Oro español, y uno de los más prolíficos autores de la literatura universal. Entre sus numerosas obras destacan las comedias de enredo *La dama boba* y *El acero de Madrid*, las comedias palatinas como *El perro del hortelano*, y las comedias pastoriles como *La Arcadia*; igualmente son representativas tragedias como *Fuenteovejuna*, *El castigo sin venganza* y *El caballero de Olmedo*.

inútil pero inexorable viaje con la música y la escritura, con la vida rutinaria y ciega, es cuanto podemos hacer” (“Volver a la Universidad”, *P. C.*, 395). Estamos ante un uso de citas, aunque fuera de sus poemas, en las que Baquero recoge el nombre del autor y su pensamiento.

Nuevamente la significación de Lope en nuestro poeta está además avalada por la explicación del propio Baquero en la última estrofa de su poema “Celos” recogido dentro del grupo Canciones de amor de Sancho a Teresa:

No quiero que mires  
al Illán de Vargas  
o tendré que irme  
de nuevo a las cuevas  
¡a purgar desdenes  
con ciruelas pasas! (“Celos”, *P. C.*, 96).

En estos últimos versos el poeta cubano retoma una idea de Lope de Vega que él mismo nos descifra: “En la canción de Lope titulada «Murmuraban al poeta la parte donde amaba, por los celos que hacía» aparecen estos versos: «Que Amor es un compuesto de accidentes. –A quien los celos dan chanzas corrientes.– Y Fénix de sus brasas, purga desdenes con ciruelas pasas»” (“Notas”, *P. C.*, 102), en la que nuevamente se recogen el nombre el autor y sus palabras. O la reproducción en su mismo grupo de poemas de la que él afirma ser una letrilla de Góngora popularizada por Lope<sup>431</sup>: “Trompeticas de oro / harán ruido divino, / sonos con armonía, / como tu primo Nembro, / como tu primo Elino, / golpearán tu ventana / cantando a porfía” (“El bululú”, *P. C.*, 100). Sabiendo que las trompeticas de oro son las abejas, no podemos soslayar la

---

<sup>431</sup> En las notas que al final de estos poemas presenta como explicación de dichos versos expone como “«Trompeticas de oro», no hay que decirlo, es la letrilla famosa de Góngora popularizada por Lope en «No son todos ruseñores», y glosada por el propio Góngora” (“Notas”, *P. C.*, 103).

mención de Baquero a las “abejitas de oro” a las que se refiere en su poema “Pavana para el emperador”<sup>432</sup>.

Aunque algunos de los motivos a los que nos hemos referido como reiterados en la poética baqueriana, como la teatralización de la existencia, también son expuestos en los textos lopescos, no cabe duda de que su formulación forma parte de una estética generalizada propiamente barroca<sup>433</sup>. Algo similar ocurre con otro punto de contacto muy significativo entre ambas poéticas: el tratamiento burlesco de los temas más graves. A pesar de la generalización de este procedimiento durante el período literario que nos ocupa, parece ser el Lope versificador, el que se halla más conforme al uso compartido de un pigmento irónico para teñir la realidad, pues la utilización de una ironía furibunda en la poesía de Lope de Vega tampoco es descartada por Gastón Baquero.

En cuanto a la preeminencia de este procedimiento en este autor del Siglo de Oro, hay que destacar sus *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634), en las que predomina la función burlesca, y en concreto cabe subrayar el uso de la mitología con carácter desmitificador como una constante en ambos poetas. En consonancia con lo expuesto, tampoco es despreciable este uso degradante de la mitología por parte del clásico español en el apartado “Rimas humanas” de su citado libro de poemas, en el que ridiculiza los tópicos literarios instituidos por la tradición<sup>434</sup>, como sucede también con algunos poemas de nuestro autor como el ya periódicamente tratado “Manos”. Junto a este talante escarnecedor de la realidad, Lope se sirve del humor añadido a la formalidad

---

<sup>432</sup> “Napoleón tenía un manto lleno de abejitas de oro. / Cuando el dolor del lumbago acometía al emperador, / las viejas hechiceras de Córcega le aconsejaban: / –Polioni, vuelve el manto al revés, ponte las abejas en la piel” (“Pavana para el Emperador”, P. C., 208).

<sup>433</sup> Así, el tema del mundo como teatro se localiza también en la comedia de Lope de Vega *Lo fingido verdadero*, centrada en la idea filosófica del gran teatro del mundo, pues en ella se presenta, una vez más, un escenario en el que los hombres son actores que representan un papel durante su corta vida y luego son llamados ante Dios para que juzgue su interpretación.

<sup>434</sup> El citado apartado, está dedicado a una mujer llamada Juana, lavandera del Manzanares, de la que está enamorado Burguillos, y a la que compara con personajes femeninos de la literatura clásica, de modo que el poeta caricaturiza y desmonta la imaginería petrarquesca que había utilizado en sus composiciones amorosas. Para ello recurre a la contraposición de los tópicos con la realidad inmediata, a la ridiculización de las exageraciones amorosas, a la burla de la condolencia de la naturaleza o de la belleza hiperbolizada.

de lo circundante. Este talante socarrón, que es otro rasgo común a ambos poetas, se introduce en la poesía de Lope –en opinión de Rosa Romojaro Montero– precisamente a través de la fijación de un tono ensalzador para un motivo prosaico, esto es, matiza la autora que son los “simples elementos de ruptura de tono los que, unidos a los símbolos y tópicos de la poesía amorosa, sirven para introducir el matiz humorístico, como es el caso del soneto «Dedicatoria de la lira con que piensa celebrar su belleza»<sup>435</sup>. Algo equivalente se fragua en el poema de Baquero dedicado a Cleopatra que utiliza características de dos registros contrapuestos: sublimadores e ínfimos, que comportan la burla de este personaje histórico para lograr un efecto grotesco y caricaturizado: “Yo se bien que Cleopatra usaba impertinentes, / que comía faisanes con remilgados dedos / y que al cantar mostraba los deslumbrantes dientes / color del noble fruto que ofrecen los viñedos” (“La estrella en el corazón, XI”, *P. C.*, 350).

Desde esta perspectiva, el poeta cubano y el autor castellano mantienen, gracias al uso de una ironía desmitificadora, una actitud humorística común, como estado de ánimo sosegado que conoce la anomalía y fealdad del mundo, acomodándose a él con una bondad resignada y sonriente. De ahí que el humor guasón y benevolente que caracteriza a Lope en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, se manifieste de forma equivalente en numerosos poemas de Gastón Baquero. Pues, como Lope, también el poeta cubano se caracteriza por el menosprecio de su propio quehacer poético: ambos vilipendian el reconocimiento social de los valores estéticos.

Vinculado a su faceta divertida, el peso de la escritura de este autor en la creación literaria del poeta cubano se plasma concretamente en algunos aspectos como la invención de personajes: “Filemón es mi nombre / Ustáriz mi apellido” que parece estar estrechamente conectada con la herencia de Lope de Vega, cuyas obras constituyen una

---

<sup>435</sup> Rosa Romojaro: *Funciones del mito clásico del siglo de oro* (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo), Barcelona, Anthropos, 1998, p. 164.

auténtica etopeya burlesca como la *Gatomaquia*, obra en la que los nombres de los personajes Marramaquiz y Micifuz son una muestra de esa utilización del lenguaje con intención creadora, y nos permiten hablar para el caso de una intertextualidad que alude al autor de forma indirecta pero insinuada. Por otro lado, al margen de la chanza literaria y la socarronería como constantes de sus respectivas poéticas, Lope y Baquero presentan concomitancias en otros aspectos de sus escritos. Entre ellos, el regreso a la infancia, motivo nuclear en la poesía de Gastón Baquero está presente en las *Rimas* de Lope de Vega que identifican esta etapa vital con la calma provocada por la ausencia de pasión y por el rechazo hacia la razón que la caracterizan.

Si dejamos de lado la faceta lírica de Lope y nos aproximamos a su labor como autor de teatro, sucede que, tal y como ocurre con la reescritura de otras obras teatrales en la poesía de Gastón Baquero, la presencia de *El caballero de Olmedo* en sus textos poéticos se produce a través de la plasmación de los versos de la obra dramática de Lope de Vega a modo de cita intertextual. Fielmente reproduce el cubano el mencionado texto en el poema “Himno y escena del poeta en las calles de la Habana”, que además tiene como intencionalidad homenajear a Lorca quien, bajo la dirección de “La Barraca”, llevó a la escena este texto teatral de Lope de Vega:

Ya me cantaban de niña  
un romance que decía:  
de noche le mataron  
al caballero,  
la gala de Medina,  
la flor de Olmedo.  
¡De noche le mataron  
al caballero!<sup>436</sup> (“Himno y escena del poeta en las calles de La Habana”,  
*P. C.*, 257).

---

<sup>436</sup> Como ya expusimos, los versos finales de este poema pertenecen a la obra teatral de Lope de Vega: *El caballero de Olmedo*.



De este modo, la relación entre Gastón Baquero y Federico García Lorca se establece también a través de Lope de Vega y del uso significativo de la lírica popular y los metros tradicionales. Este encadenamiento de filiaciones literarias deja algún vestigio en el mencionado poema, en el que la introducción del fragmento debe ser vista a la luz de la concatenación que establece el poema entre la muerte de Federico García Lorca y la predestinación. Se produce, por lo tanto una identificación entre el poeta granadino y el caballero de la tragicomedia lopesca en la que el desenlace funesto del personaje principal viene sugerido por el presagio que supone la recitación reiterada del romance al que no concede crédito.

Por otra parte, también en lo tocante al análisis acerca la identidad cambiante del ser humano postulada por Gastón Baquero, consideramos conveniente establecer lazos hipertextuales entre su poesía y las comedias palatinas del Siglo de Oro, entre las que se encuentran las de Lope de Vega –algunas paradigmáticas como *La dama boba*– cuyo conflicto se desarrolla en torno a la ocultación de la propia identidad y que, de acuerdo con Juan Oleza, aproximan este teatro a una sensibilidad postmoderna, ya que “la máscara permite al protagonista –voluntaria o involuntariamente– explorar *otra* identidad y con ella, *otra* realidad, *otra* condición social [...]”<sup>437</sup>. Esta profundización lopesca en la caracterización psíquica de sus personajes también se produce en el poeta cubano, para quien los rasgos físicos nos llevan a la esencialidad de las personas, como acontece en el poema dedicado a Cleopatra que intenta acercarse a los rasgos más personales de esta mujer. Es el disfraz, una vez más, la característica baqueriana que emerge, en este caso en relación con su vínculo con este “monstruo de la naturaleza”.

---

<sup>437</sup> Joan Oleza: “El primer Lope: Un haz de diferencias”, en *Ínsula* (2001) octubre, 658, p. 13.

### II.3.5. Miguel de Cervantes: lo popular y la imaginación.

“¡Mientras perdure el Castellano en América  
aquí también ha de vivir Cervantes”

(Antonio Batres Jáuregui<sup>438</sup>)

“¿No sería posible que se estableciese sobre bases firmes que no existió Miguel de Cervantes, y que, en cambio, quien sí existió fue Don Quijote, el cual, un día, se sentó a escribir un libro a base de un personaje inventado por él, llamado Miguel de Cervantes, pero a quien dio a conocer como seudónimo el nombre suyo, adoptando el imaginado para firmar el libro?”

(Gastón Baquero: “Jorge Luis Borges”<sup>439</sup>)

“Cervantes murió convencido de que había escrito una gran obra, el Persiles, y estaba muy seguro de que por la gloria de ese libro le daría [sic], la posteridad iba a perdonarle la ligereza y la frivolidad de haber escrito Don Quijote. Así es la cosa”

(Gastón Baquero<sup>440</sup>)

No cabe duda de que el autor del *El Quijote* ha tenido una gran repercusión en la poesía de Gastón Baquero<sup>441</sup>. No podía ser de otro modo, teniendo en cuenta no sólo la difusión de esta obra en la literatura universal, sino también sus implicaciones con la literatura de su tiempo. Mucho podría hablarse de la herencia que el célebre caballero andante obtuvo en Hispanoamérica, pero nos limitaremos a mencionar las tres aportaciones de mayor trascendencia en este ámbito: la de Rubén Darío con sus “Letanías de Nuestro Señor Don Quijote”, incluidas en sus *Cantos de vida y esperanza*; el relato de Jorge Luis Borges “Pierre Menard, autor del Quijote” en el que un erudito reinventa la novela, pues la imaginación del lector le da un nuevo sentido a la palabra, y las *Semblanzas caballerescas a las nuevas aventuras de Don Quijote de la Mancha*, de Luis Otero y Pimentel, obra en la que Cuba aparece mencionada por su protagonista

---

<sup>438</sup> Antonio Batres Jáuregui: “Miguel de Cervantes en Goathemala”, en *El castellano de América*, Guatemala, Imprenta de “La República”, 1904, p. 275.

<sup>439</sup> Gastón Baquero: “Jorge Luis Borges”, *Escritores hispanoamericanos de hoy*, en *Ensayo, op. cit.*, p. 175.

<sup>440</sup> Felipe Lázaro: *Conversaciones con Gastón Baquero, op. cit.*, p. 47.

<sup>441</sup> Miguel de Cervantes Saavedra (Alcalá de Henares, 1547-Madrid, 1616), soldado, novelista, poeta y dramaturgo español, considerado una de las máximas figuras de la literatura española y conocido universalmente por haber escrito *Don Quijote de la Mancha*.

como *Ínsula encantada*. Todas ellas, obras que dan cuenta de la trascendencia que tanto el autor con su obra fundamental tuvieron en las letras hispanoamericanas en general<sup>442</sup>.

En el caso de Cuba, y en particular del grupo Orígenes, hay que mencionar las aportaciones al respecto de José Lezama Lima, quien cita a Cervantes como una de sus lecturas de referencia, y le da cabida asimismo en su novela *Paradiso*, –a través del diálogo que sobre la novela mantienen Frónesis y José Cemí–<sup>443</sup>, así como en sus ensayos. Resulta interesante en ellos la asunción de la imagen como cuna de lo maravilloso: “Lo que más admiro es lo que he llamado la cantidad hechizada en la que se logra la sobrenaturaleza, por ejemplo, la visita de Don Quijote a la casa de los duques”<sup>444</sup>. Estas alusiones y otras son una muestra de la inclinación del autor cubano hacia el célebre escritor y su magna obra.

De este espléndido resplandor tampoco se libró nuestro autor quien, además de las dos apreciaciones con que iniciamos este apartado, y extraídas respectivamente de *Escritores hispanoamericanos de hoy* y de la entrevista mantenida por el poeta cubano con Felipe Lázaro, cuenta también con un artículo sobre este tema que lleva por título “Monólogo con Don Quijote”, en el que a su vez diserta acerca del pensamiento de Unamuno sobre este personaje literario<sup>445</sup>. Tampoco carecen de interés los numerosos artículos y conferencias que ha escrito con motivo del centenario del nacimiento del autor, y a los que alude Alberto Díaz-Díaz en su biografía del poeta: “Introducción al año de Cervantes” (09/02/1947), “¿Qué haremos con Cervantes?” (23/03/1947), “Sancho como esteta” (13/04/1947), “Don Miguel de Cervantes se encamina a morir”

---

<sup>442</sup> A pesar de que la crítica actual mantiene la visión generalizada de Cervantes como un autor consciente de la trascendencia de su obra, Gastón Baquero opina que el novelista otorga equivocadamente más valor a su *Persiles* que a *Don Quijote*, idea que también defiende Américo Castro quien en *El pensamiento de Cervantes*, sostiene que el autor no fue consciente de la trascendencia de su obra maestra (Américo Castro: *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Madrid, Editorial Trotta S. A., 2002

<sup>443</sup> La apreciaciones de los citados personajes aparecen recogidas en el estudio de Macarena Cuiñas Gómez: “Cervantes y don Quijote en el universo poético lezamiano”, en *Anales Cervantinos* (2005) [vol. XXXVIII], pp. 297-305.

<sup>444</sup> *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*, Madrid, Verbum, 2000, p. 288.

<sup>445</sup> Gastón Baquero: “Monólogo con don Quijote”, *loc. cit.*, pp. 143-160.

(22/04/1947), “Tomás Rodaja, Quijote chico y Licenciado Vidriera” (27/04/1947), “De Don Quijote a los gobernantes” (17/08/1947) y “Cervantes y Don Juan de Austria” (19/10/1947)<sup>446</sup>. Acerca de la importancia de estas dos personalidades de parte el propio Baquero en este último ensayo:

No comenzamos a vivir históricamente en 1492, sino mucho antes. A la hora de 1547, cuando nacieron Don Miguel de Cervantes y Don Juan de Austria, ya esos nacimientos eran cosa nuestra también, eran de nuestra historia, de la Historia única y común. Lo que ellos significaban también para el mundo todo, pero muy íntima y directamente lo que significaban para nosotros. Ni Cervantes es un fenómeno literario extranjero, ni la hazaña de Don Juan de Austria es un episodio a estudiar por los niños españoles y nada más. Lepanto y el Quijote son vivas entidades de nuestra existencia, figuras, categóricas del ser nuestro...<sup>447</sup>.

No cuesta imaginar, por lo tanto, el papel preponderante que tendrá Cervantes en la poesía de Baquero, hecho del que da cuenta la crítica<sup>448</sup>, y que atañe sobre todo a sus composiciones populares. Estos textos, –alimentados por la lírica tradicional del siglo XV, y que perduraron junto a los elementos implantados del Renacimiento italiano– se caracterizan por su brevedad, por su intenso lirismo y por su temática fundamentalmente amorosa. De ahí que algunos personajes retomados por Gastón Baquero, donde cobran gran importancia estas características, sean personajes cervantinos y utilice además en sus versos de arte menor, básicamente, métrica acorde con el tratamiento popular de aquellos poemas.

Por otra parte la asociación intertextual de la poesía de Gastón Baquero con la novela cervantina *Don Quijote de la Mancha* que se aprecia en el grupo de poemas reunidos bajo el epígrafe “Canciones de amor de Sancho a Teresa”, y pertenecientes a su

---

<sup>446</sup> La mención a estos textos de difícil alcance fue facilitada por Alberto Díaz-Díaz: *Destellos y desdén (Biografía de Gastón Baquero)*, op. cit., pp. 54-55.

<sup>447</sup> *Ibíd.*, p. 56.

<sup>448</sup> Según Alberto Acosta-Pérez: “En algunos de sus textos es posible descubrir el usufructo de la tradición, inseminada por intertextualidades a través de alusiones, apropiaciones, de Góngora, Lope, Cervantes, Vélez de Guevara y otros” (Alberto Acosta-Pérez: “Gastón Baquero: Magia de la poesía”, *loc. cit.*, p. 88).

libro *Poemas escritos en España*, tienen una singular importancia si tenemos en cuenta el tratamiento de transformación seria, de acuerdo con la referida terminología de Gérard Genette, que Gastón Baquero condensa sobre la novela cervantina.

El propio poeta se refiere a la huella que dejó en él la lectura de este libro durante su infancia, y sus palabras son reveladoras para comprender el sentido de esta realización en sus versos: el estilo jovial y desenfadado que provoca en el poeta un afecto infantil hacia Sancho que pervivirá en su madurez, y que el poeta rememora, no sin nostalgia:

Recuerdo que había un libro que rodaba por aquí y por allá, y los muchachos lo cogíamos para divertirnos con las cosas que decía. Ese libro era *Don Quijote*. Así que yo leí el Quijote, digamos, en vivo. Lo leía para divertirme: mira a Sancho lo que dice. Sancho se hizo para mí un amigo personal, un juguete, un compañero, lo cual creo es el mejor destino para un libro, convertirse para los niños en un amigo. *El Quijote* me lo leía a saltos, como entretenimiento, y cuando vine a darme cuenta lo había leído completo. Aquel amor por Sancho se me quedó, y pasados muchos años escribí las «Canciones de amor de Sancho a Teresa»<sup>449</sup>.

De ese amor por Sancho son también ejemplo su estudio sobre el personaje en el que declara: “Si dijésemos que Sancho es un hombre lleno de amor por la belleza, de amor no consciente ni confesado pero dominante, siempre presente no estaríamos exagerando ni yendo contracorriente. [...] Pero Sancho no se niega nunca a la admirativa contemplación de la belleza. Y es un contemplador que bien merece el nombre de esteta, en el sentido más honesto y fiel de esta palabra”<sup>450</sup>. En realidad, el escudero que nos rotula Gastón Baquero se caracteriza también por su condición de personaje popular, distinguido por la misma bondad ingenua del personaje de Cervantes:

---

<sup>449</sup> Carlos Espinosa Domínguez: “La poesía es magia e invención”, en *Entrevistas a Gastón Baquero*, op. cit., p. 35.

<sup>450</sup> Gastón Baquero: “Sancho como esteta” aparecido en el *Diario de la Marina* (1947) 13 de abril; y recogido por Alberto Díaz-Díaz en su tesis doctoral: *Perfil íntegro de Gastón Baquero*, op. cit., pp. 322-323.

Teresa:  
traía para ti,  
entre las manos,  
una mariposa.

Era roja, era azul,  
era oriblanca,  
era tan linda,  
que al verla bajo el sol  
esta mañana,  
quise que la tuvieras  
o al menos la miraras. (“La mariposa”, P. C., 93)<sup>451</sup>.

Asimismo, para establecer una caracterización de los rasgos esenciales que todo poeta, el autor cubano rescata impresiones de la figura de Don Quijote, a través de la identificación de la poesía con la invención. Después de todo, en Gastón Baquero, como en el personaje de Alonso Quijano, la imaginación es una cualidad hiperdesarrollada. El héroe quijotesco reinventa a su amada Dulcinea, pero su fantasía se le desmorona cuando ve a la campesina montada sobre un jumento, pues ello le obliga a aceptar la oposición entre la realidad y la ficción poética que supone una idealización del entorno. Según Avalor-Arce, la invención constante por parte del personaje de Don Quijote, se produce porque tiene lesionadas la facultad imaginativa y la fantasía y Gastón Baquero se refiere precisamente a la capacidad de la poesía para añadir a la realidad aquello que no satisface al poeta de la realidad circundante. En consonancia con lo expuesto, el apego de Gastón Baquero hacia la figura de Don Quijote también se demuestra en la publicación de la revista *Clavileño*, bautizada así por el autor, que una vez más tiene su referente en Cervantes, siendo este el nombre del caballo volador de la novela, que tiene

---

<sup>451</sup> Con respecto a estos versos sería de especial interés recoger el poema que Pedro Salinas dedica a los personajes quijotescos de Sancho y Teresa y del que, por cuestiones de espacio, solamente presentamos unos versos inéditos: “A la tarde de agosto / junto a la era / Teresica, / la Teresica Tocho, pide cuentos. / Todos duerme, Teresa, los dos hijos. / Todos duermen, adentro. Él ha salido / a buscar el frescor, noche de agosto”. (Pedro Salinas: [“A la tarde de agosto”], en *Ínsula*, Revista de letras y ciencias humanas (2005) abril-mayo, 700-701, p. 29).

su arranque en la consideración de la poesía como instrumento que permite al hombre elevarse por encima de la normalidad que la rodea y reconstruir su entorno<sup>452</sup>.

Paralelamente, esta atracción de Gastón Baquero hacia la literatura de Cervantes se observa también en su poema “El bululú” que presta atención al teatro hacia el que, según Gastón Baquero, el mismo Sancho cervantino sentía gran afición<sup>453</sup>.

El domingo, Teresa,  
rompen las fiestas.  
tamborines vienen  
y flautas traen  
los de la zampoña  
y el farantán  
[...]  
y dancemos yo y tú  
cuando rompa su danza  
el del bululú (“El bululú”, *P. C.*, 99 y 101).

Además el poema en su conjunto constituye una alusión a la representación teatral del retablo de Maese Pedro en el capítulo XXVI de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, así como a la obra musical de Manuel de Falla, inspirada en este episodio quijotesco. En el citado capítulo Don Quijote asiste a una representación teatral que cuenta la historia de la liberación de Melisendra de los moros por parte de su esposo Don Gaiferos y en los versos de Gastón Baquero también se hace alusión una infanta raptada<sup>454</sup>:

---

<sup>452</sup> A lo largo de sus numerosos escritos, Gastón Baquero deja constancia de la concepción que tiene el autor de la poesía como fuente de elevación y sublimación, así como de su capacidad para crear nuevas realidades.

<sup>453</sup> Afirma Baquero que “Sancho era muy amigo de Cómicos, Recitantes los llama, y píntaselos a Don Quijote como gentes de mucha influencia y boato en el vestir. Pocas «compañías» debió ver mientras joven, y posiblemente su deleite era el curioso bululú, actor único que hacía con su verbo y sus gestos cuanto podía por narrar toda una obra” (“Notas”, *P. C.*, p. 102).

<sup>454</sup> Al comienzo de dicho capítulo se dice que la historia representa en escena “la libertad que dio el señor don Gaiferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España, en poder de los moros” (Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha II*, edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1997, p. 225). También Baquero hace mención a dichos personajes en su poema: “Sacarán los muñecos / de Trapisonda; saldrán los gaiferos / y las lisandras” (“El bululú”, (“Canciones de amor de Sancho a Teresa”), *P. C.*, p. 101).

Tú llorarás de pena  
cuando a la infanta  
se la lleven los moros  
para hechizarla;  
y yo daré patadas  
contra la tierra  
por no poder seguir  
al que la salva<sup>455</sup> (“El bululú”, *P. C.*, 101).

Sin embargo se produce una incoherencia en el nombre de la protagonista; tal vez se trata de un recurso reinterpretativo más de Gastón Baquero, al cambiar el nombre de Melisendra por el de Lisandra. Esta aféresis, como recurso poético consistente en la supresión de una sílaba al principio de palabra, es un recurso poético habitual en la poesía española hasta el Romanticismo, siendo muy usado en el Siglo de Oro; hoy en día es muy raro encontrarlo y constituye más un rasgo de extrañamiento que un recurso métrico, pero el poeta cubano se sirve de él precisamente para ubicar mejor el poema un contexto temporal determinado: “Sacarán los muñecos / de Trapisonda; saldrán los gaiferos / y las Lisandras<sup>456</sup>” (“El bululú”, *P. C.*, 101).

Por su parte otro personaje que hace aparición en este poema de Baquero y que tiene relación con el mundo barroco es el de Lindabridis acerca del que el poeta exclama: ¡Canten menestriales<sup>457</sup> / y viva el laúd, / y viva el tambor, y Lindabridis baile”. (“El bululú”, *P. C.*, 101). Por su parte, también Calderón utiliza en *El castillo de Lindabridis* un tema cervantino para reflejar una parodia quijotesca; de esta afinidad existente entre Calderón y Cervantes fue conocedor Baquero quien en el poema señalado

---

<sup>455</sup> Recordemos además que en la novela cervantina es don Quijote quien confunde la representación con la realidad y arremete contra los moros: “Y diciendo y haciendo, desenvainó la espada, y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titiritera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquel, y, entre otros muchos, tiró un altibajo tal que si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán” (Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha II*, *op. cit.*, p. 229).

<sup>456</sup> Como podemos observar el trueque de Lisandra por Melisandra tiene también en el poema una funcionalidad métrica, la de favorecer la utilización en el poema de versos heptasílabos y pentasílabos propios de la literatura popular que pretende imitar, convirtiéndose así en un ejemplo de lo que Genette denominaría imitación lúdica o pastiche.

<sup>457</sup> Músicos y cantantes itinerantes que aparecen en obras de la época, como por ejemplo en *El Quijote*.



presiente la misma labor desmitificadora de lo caballeresco presente en ambos<sup>458</sup>. Asimismo, Gastón Baquero parece percibir el carácter musical de la obra de este dramaturgo, pues en los versos precedentes refiere la danza de Lindabridis, de forma que podemos rescatar un aglutinado de referencias que hacen de Baquero un lector de impregnado de referencias barrocas.

El poema de Baquero presenta al personaje de Sancho “basto por fuera, fino por dentro” y amplía su conocimiento de este personaje con la ayuda de su imaginación, recreando un supuesto encuentro de amor entre Sancho y Teresa:

¿Cómo fueron aquellas nonatas canciones de amor, aquellas mudas endechas que Sancho joven enviaba desde su silencio a Teresa? Bello sería que los poetas más próximos al sentir del fino Sancho interior hurgasen su propia imagen de aquel instante, de aquellos raptos puros, que vieron derramarse del pecho roto y encendido el canto sin palabras, la mudez clamorosa del amor. (“Canciones de amor de Sancho a Teresa”, *P. C.*, 92).

La ingenuidad de Sancho, que cree todas las locuras del protagonista, así como su carácter rústico, se concentra también en la poesía de Gastón Baquero, que dota al personaje de gran inocencia y expresividad: “¡Toda mi miel / y toda mi delicia! / ¡Toda mi infantil malicia!” (“Canción”, *P. C.*, 95), y que además se halla también conectado con lo popular del personaje que también se manifiesta en otros versos del autor, como los pertenecientes a su poema “Celos”, *P. C.*, 96) en el que los hexasílabos y la cotidianeidad de las comparaciones dan señal del ambiente campesino en el que se haya inscrito: “Como higos de cristal, como frutillas azules” (“Las estrellas”, *P. C.*, 97). A

---

<sup>458</sup> Según recuerda Rosa Ana Escalonilla: “Don Quijote, el anti-héroe por excelencia de la creación cervantina, fue origen y principio de una labor desmitificadora que continuaron otros muchos. Calderón se erige en firme admirador de tal estilo, no sólo mediante la mención profusa del viejo hidalgo, sino también a través de la emulación que llevan a cabo sus personajes. La comicidad, el travestismo, la hipérbole, los juegos de palabras, la inadecuación intencionada entre forma y concepto, el paralelismo entre señor y criado, el remedo burlesco de la retórica caballeresca grandilocuente... son recursos empleados para reflejar la parodia a la manera quijotesco-cervantina en obras calderonianas como *La dama duende*. *El escondido y la tapada*. *El castillo de Lindabridis*, *El médico de su honra*. *El alcalde de Zalamea*, *La garapina*, etc” (Rosa Ana Escalonilla López: “El paradigma de la caricatura quijotesco-cervantina en el teatro de Calderón”, en *EPOS*, XVIII, Madrid, 2002, p. 145).

través de su tratamiento de este personaje, el poeta cubano deja claro su amplio conocimiento de la poesía castellana de tipo popular, a través del uso la versificación y los recursos estilísticos propios de la poesía medieval que se mantiene en algunas composiciones del siglo XVI. Incluso algunos procedimientos lingüísticos de la época medieval se conservan en *El Quijote* a causa de la presencia de arcaísmos en los libros de caballerías a los que parodia: “Y después de la misa / y tras el yantar” (“El bululú”, *P. C.*, 100), y que son un rasgo más de la copia estilística llevada a cabo por Baquero.

Su predilección hacia el personaje de Don Quijote se deja ver también en su artículo sobre Unamuno en el que compara al escritor noventaiochista con el héroe cervantino: “Siempre a caballo, lanza en ristre, iba Unamuno atacando fieramente cerdos, gendarmes y molinos por los predios del mundo. Pero no por este mundo terrenal y perecedero y común de nosotros los mortales”<sup>459</sup>. Por su parte, Gastón Baquero, como obstinado caballero andante, reclama una nueva realidad, solo asequible, gracias a la imaginación.

Y ya para concluir este apartado, también la magia presente en el poema “Nuyerev” se vincula con *El Quijote* a través del Bálsamo de Fierabrás –asociado en el poema con los conjuros mágicos africanos:

Hallé la receta por pura serendipity, y la desplegué  
ante los lastimosos ojos de Coriolano.  
¡Remedio santo! ¡Bálsamo de Fierabrás! ¡Parche de copal  
para el dolor más fiero! Corolario apartó sus ojos  
de la danzante imagen, y pudimos aquel día,  
como todos los días, salir en busca del sol,  
de los niños felices, de la engañosa vida. (“Nuyerev”, *P. C.*, 286).

La alusión a este curativo, que en la obra de Cervantes constituía el unguento medicinal que servía para curar las heridas, constituye una intertextualidad muy marcada

---

<sup>459</sup> Gastón Baquero: *Primeros textos 1936-1945, op. cit.*, p. 63).

a través de una alusión indirecta, que da cuenta una vez más de la presencia que *El Quijote* adquirió en la obra de Gastón Baquero.

Al margen ya del mundo quijotesco, otro aspecto relacionado con la temática cervantina en Gastón Baquero es la parodia que establece con aquel soneto con estrambote a Felipe II, en el que nuestro poeta pastichea el carácter también paródico de Cervantes:

Apostaré que el ánima del muerto,  
por gozar de este sitio, hoy ha dejado  
la gloria, donde habita eternamente:

Esto oyó un valentón, y dijo: Es cierto,  
lo que dice voace, seor soldao,  
y quien dijera lo contrario jmiente!

Y luego incontinente  
caló el chapeo, requirió la espada,  
miró al soslayo, fuese y no hubo nada<sup>460</sup>.

En su poema “En la noche, camino de Siberia” establece Baquero el susodicho juego intertextual con los citados versos: “Luego clavó sus ojos grisoverdes en Beria, y no dijo nada” (“En la noche, camino de Siberia”, *P. C*, 213), que suponen una muestra en común de burla a una amenaza sin realización, y que en Baquero se constituye en un muy característico juego verbal de carácter paranomásico, también prototípicamente barroco.

---

<sup>460</sup> Miguel de Cervantes: *Poesías completas*, edición de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1974 [tomo II], p. 20.

### 2.3.6. La deuda de Baquero con otros autores barrocos españoles: Vélez de Guevara, González de Rodil y Santa Teresa de Jesús, entre otros

“¿O serán las estrellas  
las orejas del cielo,  
por donde arriba oyen  
tu cantar cuando hilas  
o tu risa en el baile?”

(Gastón Baquero: “Las estrellas”, *P. C.*, 97)

El hecho de que dediquemos un apartado conjunto a estos autores no se debe su menor importancia sino a los aspectos muy concretos de su influencia, y que no percibimos de forma generalizada en la obra del poeta cubano. Un autor de gran trascendencia en su obra fue Vélez de Guevara<sup>461</sup> quien a pesar de ser un escritor menos conocido por los lectores de hoy en día, no deja de ser un firme representante de la etapa que nos atañe. Si la musicalidad barroca que se concentra en su poema “El bululú” esconde huellas de diferentes autores, el propio Gastón Baquero señala, como ya explicamos, a Góngora, pero también al citado Vélez de Guevara como inspiradores inequívocos del mencionado texto. Así, el propio poeta revela el parentesco que existe en el poema “Estrellas” de “Canciones de Amor de Sancho a Teresa”, pues según sostiene: “en la bella obra de Luis Vélez de Guevara, «la luna y la sierra», aparecen estos curiosos versos: «que orejas son las estrellas, por donde los cielos oyen»” ( “Notas”, *P. C.*, 102), y que los propios versos del cubano immortalizan cuando se pregunta si “serán las estrellas / las orejas del cielo, / por donde arriba oyen / tu cantar cuando hilas” o [si será] “tu risa en el baile” (“Las estrellas”, *P. C.*, 97), y que funcionan modificando la anterior cita intertextual. En cualquier caso, Gastón Baquero escoge esta idea de *La luna*

---

<sup>461</sup> Luis Vélez de Guevara (Écija, 1579–Madrid, 1644) es un prolífico escritor de comedias en las que sigue a Lope de Vega, aunque se le recuerda principalmente por su única obra en prosa: *El diablo cojuelo* (1641). De sus obras teatrales conservamos unas cien piezas entre las que destacan los dramas históricos (*La serrana de la Vera*, 1603, *El diablo está en Cantillana*, 1622, *Reinar después de morir*, 1652, *Más pesa el rey que la sangre*, *A lo que obliga el rey*) y religiosos (*La Magdalena*, *La hermosura de Raquel*), sus autos sacramentales (*La abadesa del cielo*, *El nacimiento de Cristo*, *La mesa redonda*) y algunos entremeses (*La burla más sazónada*).

de la sierra de Vélez de Guevara no únicamente a causa de la impresión que este dramaturgo provoca en el poeta, sino que también está supeditada a la idea de una identidad cambiante, pues sus héroes aunque tienen muchos nombres, se comportan como una misma persona, en afinidad con la constante presencia de la máscara y el disfraz en la poesía de Gastón Baquero.

Un autor coetáneo a aquel, que también se muestra fundamental en la trayectoria poética de Gastón Baquero es Juan González de Rodil, autor menos conocido cuya lectura por parte de nuestro poeta se imprime los siguientes versos:

Y los que citarizan  
sones con armonía,  
como tu primo Nembro,  
como tu primo Elino,  
golpearán tu ventana  
cantando a porfía. (“El bululú”, *P. C.*, 100).

Y es que, como el propio poeta corrobora, el fragmento reproducido “viene de una estrofa del extenso poema «Aquí comienzan los romances con glosas y sin ellas: y este primero es el «Romance de Parnaso» glosado por Juan González de Rodil» contenido en la segunda parte del Cancionero General”<sup>462</sup>. De hecho, tanto en este autor como en el anterior, la referencia a una sintonía musical es la razón última de su aportación a la poesía del cubano.

Inferimos que también el asturiano Bances Candamo<sup>463</sup> tiene una especial consideración en este apartado y, en este sentido, es fundamental tener en cuenta el

---

<sup>462</sup> A continuación el autor cita la estrofa que sirvió de inspiración a esos versos: “Vi a Dardano troezino / otro segundo que orfeo / afabula y mercurino / zeco: tamires elino / nembro jubal timoteo / y otros que citarizaban / sonos de mucha armonía / y en los ratos que paravan / las nueve musas cantavan / versos de gran poesía” (“Notas”, *P. C.*, p. 103).

<sup>463</sup> Francisco Bances Candamo (Avilés, Asturias, 1662–Lezuma, Albacete, 1704) es un dramaturgo español del Siglo de Oro que escribió unas veinte piezas para representaciones palaciegas (*Duelos de ingenio y fortuna*, *La restauración de Buda* o *Fieras de celos y amor*). Otras comedias son *El sastre del Campillo*, *La inclinación española*, *La Xarretiera de Inglaterra* y *El Austria en Jerusalén*. Sus comedias más conocidas son, sin embargo, tres representadas entre 1692 y 1693: *La piedra filosofal*, sobre la

trabajo que sobre él realizó Pedro Penzol y al que Gastón Baquero se refiere en su poema “Aproximación a Venus” del que dice que ha sido escrito precisamente “Para unas muchachas de Bances Candamo, al margen de un estudio de Pedro Penzol”, palabras en las que de nuevo encontramos una intertextualidad marcada a través de la referencia directa. En cuanto a este estudio que menciona Gastón Baquero es posible que se trate del que mencionamos a continuación y cuyo contenido no hemos podido verificar: Pedro Penzol: Francisco Bances Candamo, de la comedia a la zarzuela (1662-1709)<sup>464</sup>. Además, una vez más, parecería que la alusión de Gastón Baquero a estos tres nombres de mujer, Belzeraida, Armelina y Bradamante, tuviera como única funcionalidad resaltar su sonoridad verbal, lo que es índice conjetural de la esencia barroca del autor. Sin embargo Lope de Rueda, podría haber dejado su huella en el nombre del personaje de una pieza teatral suya, la titulada *Comedia Armelina*, que en el poema de Baquero se asocia con la belleza: “Belzeraida, Armelina y Bradamante, / hermosas como el saludo matinal de la oropéndola” (“Aproximación a Venus”, *P. C.*, 264). La importancia de la presencia burlona del mito en Gastón Baquero se halla bastante próxima a la comedia de Lope de Rueda que se caracteriza por la presencia de un elemento grotesco típico de las comedias de este autor pero que, según José Moreno Villa “en *Armelina* llega a la parodia” puesto que “las apariciones mitológicas tienen una cierta socarronería bufa”<sup>465</sup>.

Los rasgos que hemos venido considerando acerca siglo XVII en general y su pervivencia en nuestro autor, desembocan en la coincidencia de Gastón Baquero con la mezcla de lo trágico y lo cómico, una característica fundamental de la literatura del

---

educación de príncipes y con una subterránea lectura sobre la muy polémica sucesión del Hechizado; *Cómo se curan los celos y Orlando Furioso*, que refunde una obra escrita por el propio autor.

<sup>464</sup> Pedro Penzol: Francisco Bances Candamo, de la comedia a la zarzuela (1662-1709), Madrid, Impr. de Ramona Velasco, viuda de P. Pérez, 1932.

<sup>465</sup> Estas palabras del crítico se han extraído de la edición que presentamos a continuación, Lope de Rueda: *Comedia Eufemia; Comedia Armelina; El deleitoso (Siete Pasos)*, edición, prólogo y notas de José Moreno Villa, Madrid, Espasa-Calpe, 1975. p. XV.

Barroco, no sólo del teatro sino también de la poesía, que, por ejemplo, se encuentra, también en Góngora y en Quevedo, así como también en nuestra novela por excelencia: *El Quijote*. Dicha disolución constituye una fusión característica de esta etapa en la que según Rozas “La mezcla de elementos diversos, el contraste entre distintos puntos de vista y entre figuras y concepciones contrapuestas es uno de los logros estéticos del Barroco” pues esta “mixture de lo trágico y lo cómico no permite la lectura separada de los dos elementos” de manera que “la presencia de elementos cómicos condiciona la interpretación de los trágicos y viceversa; se trata de una materialización de esa estética de doble profundidad característica del barroco”<sup>466</sup>, y que constituye una consecuencia más del cubanismo integrador de contrarios del que se sirve el poeta antillano en numerosas ocasiones.

Pero, como hemos adelantado ya, el Barroco al que regresa el poeta es un estilo inconcluso que no pertenece a una realidad acabada, sino que contiene una infinita posibilidad de transformación. En este sentido es necesario recordar que también Carpentier consideraba el Barroco como una constante universal. Por lo tanto, no puede circunscribirse a un periodo o un espacio concretos, el de la literatura española del siglo XVII, sino que es perdurable en el tiempo además de profundamente hispanoamericano, pues en su opinión, América “continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre”<sup>467</sup>. Es esta una idea de lo barroco que atraviesa las culturas y las edades, que se percibe en el cuento “Semejante a la noche”<sup>468</sup> de Alejo Carpentier donde la confluencia espacial y temporal es máxima, además de en

---

<sup>466</sup> Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez: *Manual de literatura española*, (volumen IV. Barroco: Teatro), Navarra, Cénlit editores, 1981, p. 67.

<sup>467</sup> Alejo Carpentier “Lo barroco y lo real-maravilloso”, *loc. cit.*, p. 61.

<sup>468</sup> En el mencionado relato de Alejo Carpentier el narrador es al mismo tiempo un guerrero del ejército de Agamenon, un conquistador del Nuevo Mundo y un soldado aliado en el siglo XX. Alejo Carpentier: *Guerra del tiempo y otros relatos*, prólogo y epílogo de Gonzalo Celorio, editorial Lectorum S.A., México, pp. 115-129.

numerosos textos de la posmodernidad literaria hispanoamericana y que se manifiesta de forma equivalente en los siguientes versos de *Memorial de un testigo* de Baquero:

Y quién le sostenía el candelabro a Mozart,  
[...] y también allí, haciendo el palafrenero,  
cuando hubo de tomar de las bridas al caballo del Corso  
y echar a correr Waterloo abajo  
[...]  
Ya antes de todo tiempo yo había participado mucho.  
estuve presente  
[...]  
en la conversación primera de Cayo Julio con la Reina del Nilo  
(“Memorial de un testigo, P. C., 106-107).

Se trata, en todo caso, como ya dijimos, de la experiencia barroca percibida – desde la modernidad– como un conglomerado de elementos que se dan la mano, se acoplan y generan algo nuevo, a través de intertextos e hipertextos que el poeta recupera constantemente. En este semillero tendrán cabida los autores a los que nos hemos venido refiriendo (Lezama Lima o Alejo Carpentier) así como muchos otros a los que aludiremos en páginas sucesivas, tales como Vicente Huidobro, Rubén Darío, u Octavio Paz, que crearán su propio universo de sentido dentro de los múltiples sentidos que han concurrido en la vertiginosa historia de la humanidad; nos hallamos ante una suerte de intertextualidad *tensional* y *plutónica* que avanza y solidifica, en la línea del mejor pensamiento lezamiano acerca del Barroco en Hispanoamérica.



## II.4. El siglo XIX en Baquero: el genio romántico en Bécquer y Espronceda

“Son tantas las muestras del perpetuo amor hispanoamericano a Bécquer que vemos ahí viviente un signo más de lo que me gusta llamar la indisolubilidad eterna del vínculo creado un día de octubre –día becqueriano, día otoñal–, de 1942”.

(Gastón Baquero<sup>469</sup>)

“El arpa reclinada en el silencio  
*de su perdido canto rememora*  
*un rostro ido hacia el total silencio*  
que al cielo enlaza y en el cielo mora”

(Gastón Baquero: “Arpa”, *P. C.*, 343)

“Será verdad que cuando toca el sueño  
Con sus dedos de rosa nuestros ojos,  
De la cárcel que habita huye el espíritu  
En vuelo presuroso”

(G. A. Bécquer<sup>470</sup>)

Aunque en un primer acercamiento bien pudiera parecer que la influencia del Romanticismo es menor en Baquero que la modernista, nada más lejos de la realidad: no en vano aquella corriente literaria se constituye como precedente de ésta. Es decir, el Modernismo hispánico hunde sus raíces en el Romanticismo<sup>471</sup>, y de ahí su huella en la literatura hispanoamericana en general, y muy especialmente en la modernista<sup>472</sup>. Por ello tampoco el periodo romántico, con su exaltada defensa de la libertad creadora, su fortalecimiento de la imaginación y del ingenio, con su canonización del poeta como ser sobrenatural dotado de una cualidad especial, y con su noción de la escritura basada en la inspiración, podía prescindir de un puesto relevante en la poética baqueriana, dada la

---

<sup>469</sup> Gastón Baquero: “Bécquer. Su influencia americana”, en *Geografía literaria, op. cit.*, p. 211.

<sup>470</sup> Gustavo Adolfo Bécquer: “[¿Será verdad que cuando toca el sueño]”, Rima LXXV, en *Rimas*, edición de José Luis Cano, Madrid, Cátedra, 1981, p. 94.

<sup>471</sup> Acerca de la consideración del Modernismo en tanto que transformación del Romanticismo, Octavio Paz lo considera “una reacción contra la vaguedad y facilidad de los románticos y nuestro verdadero romanticismo” (Octavio Paz: “El caracol y la sirena”, en Rubén Darío: *Antología*, edición de Carmen Ruiz Barrionuevo, Madrid, Austral, 2000, p. 26); por su parte, Alberto Acereda explica como pese a no ser el movimiento “una negación del romanticismo sino más bien su evolución y desarrollo natural” y aunque “existen concomitancias entre ambos, uno y otro movimiento se ubican en dos estéticas y sensibilidades diferentes” (Alberto Acereda: “Darío moderno, Bécquer romántico. En torno a un lugar común en la modernidad poética en lengua española”, en *Cuadernos hispanoamericanos* (2000), 80, p. 175).

<sup>472</sup> Recordemos al respecto un verso del poema “Canción de los pinos” de Rubén Darío en el que sentencia: “Románticos somos... ¿Quién que Es no es romántico?” (Rubén Darío: “La canción de los pinos”, *El canto errante*, en *Poesía*, edición de Ernesto Mejía Sánchez, prólogo de Ángel Rama y cronología de Julio Valle Castillo, Caracas, Biblioteca Ayacucho, núm. 9, 1977, p. 334.

importancia que este autor concede a la imaginación en su poesía, practicada por él como vía de escape ante la mediocridad de la existencia.

Entre los autores románticos que logran una mayor proyección en la lírica del cubano, especial atención merece su filiación con Gustavo Adolfo Bécquer<sup>473</sup>, poeta que tiene además una notable repercusión en la literatura cubana en general, sobre todo a partir de su recuperación por el Modernismo<sup>474</sup>. De esta situación dejan constancia las siguientes palabras de José Lezama Lima que, a su vez, testimonian la revalorización que el grupo Orígenes ha llevado a cabo del poeta decimonónico. Considera Lezama al andaluz “un gran poeta dentro de las posibilidades de su siglo; un gran poeta dentro del romanticismo y dentro de la expresión española del siglo pasado”, lo que le lleva a afirmar incluso que “de acuerdo con la sensibilidad de cada cual, puede ocupar al lado de los grandes poetas del idioma, al lado de Garcilaso de la Vega”. Lo califica, en definitiva, como “un hombre de una extraordinaria sensibilidad” que “reaccionó contra la poesía retórica, contra la elocuencia de la época”<sup>475</sup>.

Precisamente, insistiendo en la significación de Bécquer para el mencionado grupo, explica Ángel Esteban cómo sus miembros, “con el ánimo de recuperar el pasado

---

<sup>473</sup> Gustavo Adolfo Domínguez Bastida (Sevilla, 1836-Madrid, 1870), poeta y prosista del Postromanticismo español, se inicia con sus *Rimas* en la corriente romántica de poesía intimista inspirada por Heine. Aunque a ellas debe principalmente su fama literaria, es conocido también por sus *Leyendas*, que en su mayoría recrean ambientes fantásticos y se caracterizan por la presencia de lo sobrenatural y misterioso.

<sup>474</sup> Ángel Esteban, al referirse a la españolidad literaria de José Martí, incluye al poeta romántico entre los escritores que más han influido al poeta cubano: “y sobre todo Bécquer, el dueño y señor del modernismo hispanoamericano en sus primeras décadas” (Ángel Esteban: *Literatura cubana entre el viejo y el mar*, op. cit., p. 12). Sobre la incidencia de este escritor romántico en José Martí y otros escritores hispanoamericanos véanse otros estudios del mismo autor: Ángel Esteban: *Bécquer en Martí y en otros poetas de Hispanoamérica*, Madrid, Verbum, 2003; Ángel Esteban: *Donde no habita el olvido. Influencia de Bécquer en Hispanoamérica*, Granada, Método ediciones, 1996). Son igualmente numerosos los estudios que pretenden una continuidad de la poética becqueriana en autores de este periodo literario, entre los que destacan: Vicente Cervera Salinas: “Bécquer en América: José Asunción Silva”, en *La palabra en el espejo. Estudios de literatura hispanoamericana comparada*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, pp. 99-104; Ivan A. Schulmann: “Bécquer y Martí: coincidencias en su técnica literaria”, en *Duquesne Hispanic Review*, T. III, 1964, pp. 57-87; Ramón Esquer Torres: “Juan Zorrilla San Martín y G. Adolfo Bécquer”, en el volumen monográfico *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, CSIC, 1958, pp. 537-562; Enrique Rull: “Pensamientos de Bécquer y Nocturnos de Darío”, en *Ibid.*, pp. 563-579, o Raúl Alberto Luiseto; “Gustavo Adolfo Bécquer y José Enrique Rodó” en *Ibid.*, 157-168.

<sup>475</sup> *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*, selección y prólogo de Iván González Cruz, op. cit., p. 212.

hispanico de la isla, volvieron a los clásicos peninsulares, dando nuevamente un espacio considerable a las *Rimas* del sevillano<sup>476</sup>. Del interés de *Orígenes* hacia el autor es también representativo el ensayo de Fina García Marruz “Bécquer o la leve bruma”, en el que la origenista da cuenta de la incompreensión a que se vio relegada la obra de este poeta romántico cuya valoración reivindica<sup>477</sup>. Por su parte, y durante su estancia en nuestro país, Gastón Baquero dedicó algunos de sus artículos en el diario *ABC* como “Nacimiento de Gustavo Adolfo Bécquer” o “La fe de Bécquer en la poesía”, a la figura de este escritor, y participó en un número extraordinario de la publicación *Mundo hispano* dedicado al poeta romántico, con su escrito “Bécquer. Su influencia americana”<sup>478</sup>.

Además del elogio a la obra de Bécquer, ilustrativo de la función de Baquero como estudioso de la literatura, también su labor versificadora puede ser comentada desde la óptica del sevillano. En primer lugar, si se tiene en cuenta que la práctica poética del Romanticismo español prácticamente se reduce a este autor, no hay que olvidar que su consideración de la poesía como un eco misterioso de lo inefable y producto del aliento divino se mantiene sin grandes desviaciones en la literatura de Gastón Baquero, quien se acoge, –al menos así lo manifestará en sus textos en prosa– a los presupuestos poéticos del Postromanticismo. Recordemos al respecto que Bécquer aludía a la existencia de dos momentos clave en la creación poética: el primero dominado por la emoción y el segundo controlado por la estructuración de aquellos

---

<sup>476</sup> Ángel Esteban: *Literatura cubana entre el viejo y el mar*, op. cit., p. 154.

<sup>477</sup> Fina García Marruz: “Bécquer o la leve bruma”, en *Hablar de la poesía*, La Habana, editorial Letras cubanas, 1986, pp. 9-80.

<sup>478</sup> Los artículos a los que nos referimos, “Nacimiento de Gustavo Adolfo Bécquer” y “La fe de Bécquer en la poesía” fueron publicados en *ABC*, el 17 de febrero de 1970 y el 21 de diciembre de 1970, respectivamente. Su aportación al volumen colectivo sobre el poeta andaluz: “Bécquer. Su influencia americana”, se encuentra en un número extraordinario dedicado a Bécquer, en *Mundo hispano* (1970) noviembre, XXIII, 272, pp. 26-27).

sentimientos y la consiguiente reelaboración del texto a través del ritmo<sup>479</sup>. Esta distinción entre sentimiento y expresión también es perceptible en Baquero, quien se acoge a esta exigencia becqueriana, evitando una expresión poética en la que se perciba la propia circunstancia vital del autor. Esto es, si Bécquer rechazaba el sentimiento directo en sus textos poéticos por ser algo del acervo común, advirtiendo que “todo el mundo siente”<sup>480</sup>, Gastón Baquero apuntará: “Todo lo personal me parece poéticamente trivial. Todo el mundo se enamora, todo el mundo se siente solo, todo el mundo se siente traicionado, todo el mundo va al cuarto de baño. ¿A quién puede interesarle algo tan irrelevante? A todos nos ocurren estos percances”<sup>481</sup>. De modo que nuestro autor, como comienza a hacerlo ya Bécquer –y como será norma en la literatura posterior–, considera la obra literaria como un ente autónomo y separado de la realidad, que tiene como punto de partida la propia realidad del poeta, aunque transcendida.

Un segundo punto de coincidencia, así como condicionamiento frecuente en el Romanticismo, es la fusión panteísta del yo lírico con la naturaleza, de la que son exponente algunas rimas del sevillano como por ejemplo la XIII, cuyo enfoque aglutinante es transgredido por nuestro autor, que va más allá de la simple comunicación y de la unidad cósmica sugerida por Bécquer, al incorporar la intuición de lo divino que subyace a ese contacto con el Universo<sup>482</sup>. Vinculada a esta idea, la filiación de la poesía baqueriana con el misterio, y la consiguiente negación del agotamiento poético, –que se

---

<sup>479</sup> El propio Gustavo Adolfo Bécquer formula su concepción personal acerca de lo poético: “por lo que a mí toca, puedo asegurarte que cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar. Estas ligeras y ardientes, hijas de la sensación, duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria, hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno, y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes que bullen con un zumbido extraño, y cruzan otra vez a mis ojos como en una visión luminosa y magnífica. (Gustavo Adolfo Bécquer: “Carta II”, *Cartas literarias a una mujer*, en *Obras completas*, edición introducción y notas de Joan Estruch Tobella, Madrid, Cátedra, 2004., p. 460).

<sup>480</sup> *Ibidem*.

<sup>481</sup> Gastón Baquero *Poesía*, Fundación Central Hispano, *op. cit.*, p. 14.

<sup>482</sup> La nombrada rima de Bécquer es un poema amoroso que se centra en la comparación de la amada con la naturaleza: “Tu pupila es azul, y cuando ríes / su claridad suave me recuerda / el trémulo fulgor de la mañana / que en el mar se refleja” (Gustavo Adolfo Bécquer: “[Tu pupila es azul, y cuando ríes]”, Rima XIII, en *Rimas*, *op. cit.*, p. 57).

plasma en el poeta cubano a través del motivo de la esfinge, al que luego aludirá más claramente Darío—, tiene su antecedente en la rima IV, que certifica de manera concluyente: “Mientras haya un misterio para el hombre, / ¡habrá poesía!”<sup>483</sup>, y que engendra la existencia de un caudal poético infinito, algo a lo que también apunta Gastón Baquero cuando sugiere el tesoro inagotable que constituye la escritura poética: “Nada puede secar el árbol de la poesía” (“Dedicatoria”, *P. C.*, 246), en una suerte de hipertextualidad, quizás inconsciente.

Se trata, en cualquier caso, de una incógnita poética que se encuentra ligada al motivo de lo invisible, de gran trascendencia en la poesía de Baquero, y que se constituye en un tercer punto de analogía, ya que tiene asimismo un papel especial en la configuración de la materia poética en Gustavo Adolfo Bécquer. Para el romántico la poesía tiene igualmente su origen en lo impalpable en tanto que punto de conexión entre la realidad y su verbalización en el poema: “Yo soy el invisible / anillo que sujeta / el mundo de la forma / al mundo de la idea”. El papel del poeta como mero posibilitador del poema se traduce en su invisibilidad; así también el yo lírico de Bécquer como el que contiene el excelso licor de la poesía: “Yo, en fin, soy ese espíritu, / desconocida esencia, / perfume misterioso / de que es vaso el poeta”<sup>484</sup>. En Baquero esta sustancia incorpórea, ligada también a lo enigmático, le permite al poeta establecer una reunión del mundo visible con la realidad más auténtica y oculta. De ello pueden servir como ejemplo los siguientes versos de uno de los textos más significativos al respecto<sup>485</sup>:

---

<sup>483</sup> Gustavo Adolfo Bécquer: “[No digáis que agotado su tesoro]”, Rima IV, en *Ibíd.*, p. 48.

<sup>484</sup> Gustavo Adolfo Bécquer: “[Espíritu sin nombre]”, Rima V, en *Ibíd.*, p. 50.

<sup>485</sup> Otros poemas del cubano que presentan el mismo motivo de lo invisible ligado al mundo de lo fantástico o lo sobrenatural son los que siguen: “porque la muerte llega y tú la sientes / cómo mueve sus manos invisibles / cómo arrebató y pide, cómo muerde” (“Testamento del pez”, *P. C.*, 87); “¡todo es júbilo! Un coro de altos trinos yendo de la tierra al cielo / arrebató las almas hacia los aposentos invisibles. ¡Aquí está la alegría!” (“Fanfarria en honor al Escorial”, *P. C.*, 144-145); “a los seres que no han sido perdonados por Dios, / y vivirán invisibles para siempre / en las callejuelas más tristes de Toledo” (“Amapolas en el camino de Toledo”, *P. C.*, 149); “Los niños invisibles de la lluvia, / el sonido y el vuelo de sus hadas” (“Poemas de la lluvia, I”, *P. C.*, 324).

Viví sesenta años a la orilla de un río  
que sólo era visible para los nacidos allí.  
Las gentes que pasaban hacia la feria del oeste,  
Nos miraban con asombro, porque no comprendían  
de dónde sacábamos la humedad de las ropas  
y aquellos peces de color naranja,  
que de continuo extraíamos del agua invisible para ellos (“El río”,  
*P. C.*, 290).

Por lo que se refiere a la creación poética, se puede rastrear en “Palabras escritas en la arena por un inocente” una consideración acerca de su origen sobrenatural. En este sentido, podría decirse que el poema mantiene un paralelismo con la interpretación becqueriana de la inspiración como una “locura que el espíritu / exalta y desfallece; / embriaguez divina / del genio creador...<sup>486</sup>”. Si en el poeta cubano el instante poético es la columna vertebral de la creación literaria, también lo es para el poeta romántico que la define como “armonioso ritmo / que con cadencia y número / las fugitivas notas / encierra en el compás<sup>487</sup>”. Se trata en cualquier caso de aproximaciones que más que de recuperaciones lo que nos impele a hablar nuevamente de una intertextualidad no manifiesta.

De esta filiación de la escritura poética con la armonía musical, concretada en el arpa, que también es un motivo común a los dos autores que nos ocupan, da cuenta la Rima VII de Bécquer que connota el abandono del instrumento a la espera de quien lo toque: “Del salón en el ángulo oscuro, / de su dueño tal vez olvidada, / silenciosa y cubierta de polvo / veíase el arpa”<sup>488</sup>. Esta idea –la del descanso del instrumento de la mano del hombre– también está presente en Baquero, en su poema titulado precisamente “Arpa” que apunta: “El arpa reclinada en el silencio / de su perdido canto rememora / un rostro ido hacia el total silencio / que al cielo enlaza y en el cielo mora” (“Arpa”, *P. C.*, 343), y que en este caso consideramos una alusión intertextual, dada la referencia directa

---

<sup>486</sup> Gustavo Adolfo Bécquer: “[Sacudimiento extraño]”, Rima III, en *Ibíd.*, p. 47.

<sup>487</sup> Gustavo Adolfo Bécquer: “[Sacudimiento extraño]”, Rima III, en *Ibíd.*, p. 48.

<sup>488</sup> Gustavo Adolfo Bécquer: “[Del salón en el ángulo oscuro]”, Rima VII, en *Ibíd.*, p. 53.

por parte de nuestro autor a un objeto de claras resonancias becquerianas. Se trata en ambos de una poesía que tiene su razón de ser en una cadencia subyacente al poema, y que se encuentra ligada asimismo a la creación divina.

Del papel del Hacedor en el mundo es igualmente ejemplo el texto “Creación” de Bécquer en el que se prefigura un Dios que abandona al ser humano a su suerte. En dicho texto, nuestro planeta es custodiado por unos chiquillos, espíritus traviesos que – queriendo emular la figura del Creador– confeccionan un mundo bastante imperfecto. Como castigo por su osadía la divinidad los expulsa de su lado, donde se dedican a jugar con el mundo como si se tratase de una pelota: “los chiquillos, dándose empujones y riéndose descompasadamente y arrojando gritos descomunales, se lanzaron en pos de nuestro globo, y éste le da por aquí, el otro le hurga por allá... Desde entonces ruedan con él por el cielo, para asombro de los otros mundos y desesperación de sus habitantes”, mientras que el Creador se regocija en la pronta destrucción de esa realidad imperfecta: “Nada hay más delicado ni más temible que las manos de los chiquillos: en ellas el juguete no puede durar mucho”<sup>489</sup>. Indudablemente, esta historia nos recuerda aquel poema de Baquero en el que los niños se convierten en emuladores de Dios, dando forma a su muñeco de nieve para luego dejarlo abandonado en medio de la nada<sup>490</sup>. Se trata en ambos casos de una identificación de este mundo con un simple juego, a la vez que tanto uno como el otro, sugieren la imagen de la creación dentro de la Creación, lo que nos permite asociar dichas imágenes a la propia práctica literaria que constituye de igual modo, una emulación por parte de los hombres del papel de Dios en tanto que Creador.

Asimismo, la capacidad del poeta para abarcar todo lo existente, al igual que su poder de transmutación, próximo a la trasmigración de las almas, es común a ambos

---

<sup>489</sup> Gustavo Adolfo Bécquer: “La creación”, en *Obras completas, op. cit.*, p. 291.

<sup>490</sup> El poema al que nos estamos refiriendo es el titulado “Cuando los niños hacen un muñeco de nieve”, *P. C.*, p. 112.

autores, como podemos comprobar en la Rima V, que inventa un yo lírico capaz de asumir diferentes realidades: “Yo soy el fleco de oro / de la lejana estrella; / yo soy de la alta cuna / la luz tibia y serena”<sup>491</sup>, que se halla en sintonía con la concepción baqueriana del poeta como testigo de la historia: “Cuando Juan Sebastián comenzó a escribir La cantata del café, / yo estaba allí” (“Memorial de un testigo”, *P. C.*, 106), y que igualmente descubre esa capacidad del yo lírico para asumirlo todo.

Para finalizar, al margen de todo lo señalado, y por continuar con la cita utilizada al comienzo de este apartado, la identificación de la vida con un sueño (tan propicia a Baquero) no deja tampoco de estar presente en este poeta romántico<sup>492</sup>; a ella se suma, la brevedad con que la vida transcurre, y la visión de la misma como un relámpago entre dos oscuridades: “Al brillar un relámpago nacemos / y aún dura su fulgor cuando morimos; / ¡tan corto es el vivir!”<sup>493</sup>, y que considera la existencia como una sacudida entre dos intervalos de quietud, con la misma intensidad que los versos baquerianos: “Hay que morir, amigo, para unir los extremos / de este cotidiano alambre / tendido sobre el abismo de estar vivo” (“Homenaje a Jean Cocteau”, *P. C.*, 131). Asociada a la idea de la vida como un sueño, también encontramos la propuesta poética de Baquero según la cual el alma durante el sueño se desprende del cuerpo y viaja a otros lugares: “Será verdad que cuando toca el sueño / con sus dedos de rosa nuestros ojos, / de la cárcel que habita huye el espíritu / en vuelo presuroso”<sup>494</sup>, y que nuestro poeta detalla en

---

<sup>491</sup> Gustavo Adolfo Bécquer: “[Espíritu sin nombre]”, Rima V en *Rimas, op. cit.*, p. 50.

<sup>492</sup> Dentro de un primer contacto con el movimiento romántico es destacable la repercusión que tiene Nicomedes Pastor Díaz en la poesía de Gastón Baquero con su poema “La mariposa negra”, que nos permite enlazar dicho texto con la tatagua o mariposa funeraria presente en algunos versos de nuestro autor (“Fúnebre Mariposa”, *P. C.*, 203). Entre los ejemplos de las *Rimas* de Bécquer en que se percibe una continuidad con la máxima calderoniana de la identificación de la vida con un sueño podemos destacar los que siguen: “La gloria y el amor tras que corremos / sombras de un sueño son que perseguimos: / ¡despertar es morir!” (Gustavo Adolfo Bécquer: “[Al brillar un relámpago nacemos]”, Rima LXIX, en *Rimas, op. cit.*, p. 87), o “Es un sueño la vida, / pero un sueño febril que dura un punto; / cuando de él se despierta, / se ve que todo es vanidad y humo...” (Gustavo Adolfo Bécquer: “[Es un sueño la vida]”, Rima LXXX, en *Ibid.*, p. 97).

<sup>493</sup> Gustavo Adolfo Bécquer: “[Al brillar un relámpago nacemos]”, Rima LXIX, en *Ibid.*, p. 87.

<sup>494</sup> Gustavo Adolfo Bécquer: “[¿Será verdad que cuando toca el sueño]”, Rima LXXV en *Ibid.*, p. 94.



los siguientes versos, en los que tras el sueño, el yo lírico es “el más feliz de los niños, y el viajero / que despaciosamente entra y sale del cielo, / cuando la madre llama y obedece el alma” (“Breve viaje nocturno”, *P. C.*, 183), en una conjunción casi mística de sueño y el contacto con lo celestial.

Estamos ante un poeta que ha supuesto para Baquero una autoridad inestimable, como demuestra el mencionado artículo “Bécquer. Su influencia americana”, donde no en vano lo considera “ángel tutelar de la poesía hispanoamericana”<sup>495</sup>. En cualquier caso, la afinidad entre ambos podría entenderse como una similitud de carácter, pues el cubano percibe en Bécquer algunos de los rasgos que a él mismo podrían aplicársele, entre otros, su niñez ligada a la poesía, casi tanto como su abultada imaginación. Dice de él que “tuvo desde niño una fe terca y ciega en la poesía. Presintió casi desde la infancia que el hombre puede vencer la realidad persistiendo en sus ensueños. Descubrió muy a tiempo para la salvación interior, que la imaginación es un territorio inexpugnable, y allí renació una y mil veces”<sup>496</sup>. Tampoco las dificultades vitales a las que estuvo expuesto el andaluz, y a las que alude en estos ensayos con profusión<sup>497</sup>, están demasiado distantes de los duros momentos de soledad que Baquero debió de sufrir durante su condición de exiliado, cuando únicamente la poesía le sirvió de subterfugio. De Bécquer nos dice que “mientras más le tundían los golpes de la vida, más adentro del reino de la

---

<sup>495</sup> Gastón Baquero: “Bécquer. Su influencia americana”, en *Geografía literaria, op. cit.*, p. 205.

<sup>496</sup> Gastón Baquero: “La fe de Bécquer en la poesía”, en Alberto Díaz-Díaz (ed.): *De Góngora a Juan Ramón Jiménez, op. cit.*, p. 16.

<sup>497</sup> Como ejemplo de esa reincidencia de Baquero en la magia transformadora de Bécquer, esto es, olvidado de la fealdad de la existencia gracias a la excelsitud de la poesía, valgan las siguientes afirmaciones del cubano sobre la poesía de aquél: “Se arrojó de modo tan entero en lo legendario, en lo real a fuerza de irreal, que sonó y escribió La vida que no tuvo, la que no pudo vivir sino en la imaginación”. Y unas líneas más abajo da cuenta de esa transformación que la poesía opera sobre la vida misma del poeta andaluz, y que nos recuerdan la propia actitud de Baquero: “el poeta miraba en derredor de aquel cuartucho y veía un palacio; observaba el rostro desagradable y las maneras toscas, casi brutales, de la mujer, y lo que él veía era una maravillosa señorita pulida, limpia, fragante y meditativa como Lorelie. Donde la pobre mujeruca tenía una sartén y un par de huevos, Gustavo Adolfo veía un arpa rodeada de candelillas verdes y azules y oía ruiseñores donde brotaban gruñidos y maldiciones” (Gastón Baquero: “Nacimiento de Juan Ramón Jiménez”, en *Ibíd.*, p. 19).

poesía se internaba<sup>498</sup>”. Y es que estamos ante dos hombres que supieron, como él mismo le atribuye a su precursor, escapar “del infierno por la escala de la imaginación”<sup>499</sup>. Y ahí que se alzan los dos, escalando la abrupta aunque arbolada comarca de la poesía, rumbo a las estrellas.

Aunque Bécquer se constituye en el poeta romántico por antonomasia en lengua castellana, otro autor algo anterior que nos permite establecer coincidencias con Gastón Baquero es José de Espronceda<sup>500</sup> en quien –como en los versos del cubano– cobran relieve los personajes más desprestigiados de la sociedad. Como muestra de ello, hallamos en la “Canción del mendigo” evidencias de la gran importancia concedida a este personaje, por lo demás satisfecho con su situación, así como a su celebración de la libertad<sup>501</sup>. También en algunos poemas de Baquero está visible esta aceptación arrogante del destino por parte de un personaje similar<sup>502</sup>: “No puedo olvidar aquel mendigo / de pie, orgullosamente en un rincón de la noche, / clavado frente a las rojas cúpulas de San Carlos” (“El mendigo en la noche vienesa”, *P. C.*, 137). De modo similar, el motivo del mendigo como ser satisfecho o cuanto menos resignado a su

---

<sup>498</sup> Gastón Baquero: “La fe de Bécquer en la poesía”, *loc. cit.*, p. 16.

<sup>499</sup> Insiste Baquero en la capacidad de Bécquer para sustituir la realidad por la fantasía y alejarse así de los sinsabores que aquella le reportaba: “Este es el hombre que escapó del infierno por la escala de la imaginación” (*Ibid.*, p. 17).

<sup>500</sup> José de Espronceda (Badajoz, 1908-Madrid, 1842) fue un célebre escritor romántico. Se le considera el poeta más representativo del primer Romanticismo español. Además de sus poemas más extensos, *El estudiante de Salamanca* (1839) y *El diablo mundo* (1841), son igualmente conocidos sus textos más breves: “Canción del pirata”, “El verdugo”, “El mendigo”, etc.

<sup>501</sup> De la arrogancia del personaje de aquel tan popular de las letras hispánicas, de la que son reveladores los versos de su estribillo: “Que es mi barco mi tesoro, / que es mi Dios la libertad, / mi ley la fuerza y el viento, / mi única patria la mar” (José de Espronceda: “Canción del pirata”, en *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1998, p. 172), resbalamos a la jactancia de otro personaje marginado socialmente en “El mendigo” donde el mencionado antihéroe exclama: “Yo soy pobre y se lastiman / todos al verme plañir, / sin ver son mías sus riquezas todas, / que mina inagotable es el pedir. / «Mío es el mundo: como el aire libre... / Mal revuelto y andrajoso, / entre harapos / del lujo sátira soy, / y con mi aspecto asqueroso / me vengo del poderoso, / y a donde va tras él voy.” (José de Espronceda: *Poesías Líricas. El estudiante de Salamanca*, Madrid, Austral, 1997, p. 181).

<sup>502</sup> Sin embargo el tono de Gastón Baquero es opuesto al exaltado pero arrogante de Espronceda: “Y me digo: el viento brama, / caiga furioso turbión: / que al son que cruje de la leña seca, / libre me duermo sin rencor ni amor” (*Ibid.*, p. 33), pues es el suyo más melancólico y conformista: “No puedo olvidar su gesto de Carlomagno, su barba / blanquísima y autoritaria, su talante de archiduque de la resignación / ni su mano tendida en forma que parecía ordenar que se le hiciese caridad” (“El mendigo en la noche vienesa”, *P. C.*, 137).

condición aparece además en otros poemas suyos como “Coloquial para una elegía”:  
“Conocí a un señor que era al mismo tiempo príncipe y mendigo<sup>503</sup>. / Si usted lo miraba  
con detenimiento para descubrir su edad y su linaje” (“Coloquial para una elegía”, *P. C.*,  
178). Aunque el motivo del mendigo se mantiene en otros periodos y autores, se trata en  
cualquier caso de un contenido especialmente romántico, el de la exaltación de aquellos  
personajes rechazados por la colectividad, que es muy probable que Baquero haya tenido  
en cuenta.

Otro contenido de este autor romántico próximo a Baquero es el de la cándida  
imprecación del poema “El sol” que supone una alusión a la capacidad humana para  
crear, asimilada a la del astro rey. A este motivo se suma además el de la inocencia  
infantil que es otro punto de anclaje en la escritura baqueriana. Así, Espronceda imprec  
a nuestra estrella en un acto de rebeldía: “Para y óyeme ¡oh sol! Yo te saludo / y extático  
ante ti me atrevo a hablarte, / ardiente como tú mi fantasía, / arrebatada en ansias de  
admirarte”, y cuya maravilla se cifra en las siguientes palabras: “¡Cuánto tiempo te amé,  
sol refulgente! / con que sencillo anhelo, / siendo niño inocente, / seguirte anhelaba en el  
tendido cielo”<sup>504</sup>. Este apóstrofe al sol, enmarcado en un ambiente de juegos infantiles,  
se remeda con un gran acierto en el siguiente poema de Gastón Baquero, en una suerte  
de falsa intertextualidad que el poeta cifra como tal a través de la cursiva de sus versos:  
“*Buenos días, Don Sol, le dije. Gracias por tu regreso. / Correteaste feliz por otras  
regiones, fuera del tiempo nuestro; / Sentía añoranza el alma por tu castidad y por tu  
perfume*” (“El sol y los niños y además la muerte”, *P. C.*, p. 132).

---

<sup>503</sup> El motivo del príncipe y el mendigo tiene un origen budista, que luego estará presente en *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel, de reconocido influjo oriental. En concreto puede percibirse la inversión de papeles príncipe / mendigo en el cuento LI, “De lo que aconteció a un rey cristiano que era muy poderoso et muy soberbio”, en Don Juan Manuel: *El libro de Patronio e por otre nombre el Conde Lucanor*, Espasa-Calpe, 1971, p. 150.

<sup>504</sup> José de Espronceda: *Poesías líricas, op. cit.*, p. 23.

En suma, y como hemos podido comprobar siguiendo algunos motivos de estos dos autores, puede decirse que la identificación de la creación literaria con la divina es común a la perspectiva literaria del propio Baquero –quien la reconstruye como fruto de la inspiración divina– y a la teoría literaria romántica que, si bien por una parte es heredera de los orígenes de la escritura poética, por otra se constituye en el inicio de la modernidad literaria. El Romanticismo, con su exaltada imaginación y la figura del poeta como genio, nos acerca a la visión comunicada por el propio Baquero de la inspiración como fuente de la labor del poeta. También la idea de la escritura poética como un resultado inesperado es propia de Baquero quien, partiendo del pensamiento de Coleridge, lo remeda diciendo “Creemos tener encendida ya la luz, cuando apenas hemos prendido un candil”<sup>505</sup>, esto es, considera el instante poético como un fognazo efímero que deslumbra apenas un instante, y del que el poeta apenas si logra rescatar el leve resplandor de la oscuridad cuando se extingue aquel fulgor inicial.

## II.5. Los comienzos del siglo XX en la poética baqueriana

“El alma del poeta  
se orienta hacia el misterio”  
(Antonio Machado<sup>506</sup>).

Además de las mencionadas aportaciones románticas a la poesía de Gastón Baquero, la del llamado fin de siglo tiene otras contribuciones que dejan de algún modo su impronta en la escritura del poeta cubano. Se trata de un grupo de escritores escindidos no sólo a caballo entre dos siglos, el XIX y el XX, sino también entre dos aguas o dos realidades: por una parte la que baña su patria por nacimiento, España, y por otro el mar que circunda al continente americano, que recibe un tratamiento desigual por

---

<sup>505</sup> Gastón Baquero: “Volver a la universidad”, en *P. C.*, p. 389.

<sup>506</sup> Antonio Machado: Poema LXI, *Soledades, galerías y otros poemas*, en *Poesías completas*, edición de Manuel Alvar, Madrid, Austral, 2002, p. 132.

parte de los distintos autores, siendo Miguel de Unamuno el que le confiere una mayor resonancia.

No es de extrañar –teniendo en cuenta su proximidad con una idea amalgamadora de lo hispánico– y aunque los puntos de vista de los autores no sean del todo coincidentes, que exista un interés general por la cultura hispanoamericana y por la unión de los países de habla hispana en autores como Valle-Inclán, Ganivet, Maeztu, Ortega y Blasco-Ibáñez, del que dan cuenta algunas de sus obras<sup>507</sup>. Si bien de todos ellos puede considerarse que es Unamuno quien tiene un concepto de lo hispánico más amplio. Es lógico que Gastón Baquero, como el resto de componentes del grupo, dedicasen casi exclusiva atención a aquellos que tienen una idea menos interesada de las relaciones entre España e Hispanoamérica<sup>508</sup>. Nos centraremos pues, en estos apartados, en dos autores de esta etapa: Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset, y añadiremos a la discípula de este, María Zambrano, cuyo papel es fundamental para la comprensión de la realidad cubana del momento, y en especial para el caso concreto de Baquero.

---

<sup>507</sup> Entre las obras en las que se percibe un acercamiento al tema de Hispanoamérica, desde un punto de vista cultural o histórico, pueden mencionarse las siguientes: Valle-Inclán: *Sonata de estío* (1903), *Tirano Banderas* (1926); Ángel Ganivet: *El porvenir de España* (1898); Ramiro de Maeztu: *La defensa de la hispanidad* (1934); Blasco-Ibáñez: *El préstamo de la difunta* (1924), *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), *Los argonautas* (1916) o *La tierra de todos* (1921) (Eleanor Paucker: “Unamuno y la poesía hispanoamericana”, en *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno* (1956) Salamanca, 7, pp. 39-40).

<sup>508</sup> Guillermo de Torre nos presenta, ya desde el párrafo inicial, a Don Miguel de Unamuno como “una excepción en su época” en lo que se refiere al tema que nos ocupa, el de su curiosidad hacia el mundo hispanoamericano. En este sentido, nos presenta a un Ganivet que “no pasó de lo más obvio: advertir que las relaciones de España con los países hispanoamericanos” debían regirse “por leyes-sentimientos de hermandad”, a un Ramiro Maeztu con un concepto de hispanidad dotado “un rentintín partidista”, o a un Pio Baroja que demostrará su característico “desprecio cósmico”, rechazando a la América hispana como “continente estúpido” (Guillermo de Torre: “Unamuno y la literatura hispanoamericana”, en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* (2013) Salamanca, 11, pp. 5-6).

## II.5.1. Una generación escindida: el pensamiento poético de Unamuno

“No, yo no sueño la vida;  
es la vida la que me sueña a mí  
y si el sueño me olvida  
he de olvidarme al cabo que viví”

(Miguel de Unamuno y Gastón Baquero<sup>509</sup>)

Entre los autores de esta etapa sobresale, como ya adelantamos, Don Miguel de Unamuno<sup>510</sup>, quien como ensayista prestó atención no sólo a la literatura hispanoamericana como conjunto<sup>511</sup>, sino más concretamente a la cubana, centrándose especialmente en la figura de José Martí, a quien dedicó varios estudios<sup>512</sup>. De estos trabajos del escritor español tienen conocimiento los miembros del grupo Orígenes, como demuestra Cintio Vitier en la inauguración del coloquio “José Martí y las letras hispánicas”, que tuvo lugar en el Centro de Estudios Martianos el 16 de mayo de 2007<sup>513</sup>. Caso similar lo constituye el de otra origenista, Fina García Marruz, en quien podemos hablar del influjo que Miguel de Unamuno ejerció sobre sus versos, y que tendrá igualmente continuidad en nuestro autor<sup>514</sup>.

---

<sup>509</sup> Estos versos pertenecen al poema de Unamuno “Miraba a la mar la vaca” (Miguel de Unamuno: *Poesía Completa*, Prólogo de Ana Suárez Miramón, Madrid, Alianza Editorial, 1987, [volumen 2], p. 374), y a su vez son recogidos por Baquero en un poema suyo dedicado al autor (Gastón Baquero: “En la muerte de Unamuno”, en *Primeros Textos 1936-1945*, op. cit., p. 65).

<sup>510</sup> Miguel de Unamuno (Bilbao, 1891-Salamanca, 1936), escritor y filósofo español considerado el principal exponente de la generación del 98, fue profesor y Rector de la Universidad de Salamanca. De sus novelas destacan *Niebla* (1914) y *La tía Tula* (1921), entre sus poemarios *El Cristo de Velásquez* (1920) o el *Romancero del destierro* (1927). Cuenta con una labor ensayística de la que pueden entresacarse títulos como *En torno al casticismo* (1895) o *Del sentimiento trágico de la vida* (1913).

<sup>511</sup> Algunos ensayos de Miguel de Unamuno dan cuenta del peso que concedía el autor a lo hispanoamericano como constitutivo de lo hispánico: Miguel de Unamuno: *Nuevo mundo*, en *Obras completas de Miguel de Unamuno*, edición y prólogo de Ricardo Senabre, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, [Volumen VII], pp. 223-261; Miguel de Unamuno: “Consideraciones sobre la literatura hispano-americana. A propósito de un libro peruano”, *Ibid.*, [Vol. VIII], p. 955-991; Miguel de Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada 1905*, Madrid, Alianza Editorial, 2005; Miguel de Unamuno: “Prólogo a José Asunción Silva”, en José Asunción Silva: *Poesías*, Madrid, Aguilar, 1963.

<sup>512</sup> Miguel de Unamuno: “Sobre los versos libres de Martí”, en *Heraldo de Cuba* (1914), 18 de febrero; “Sobre el estilo en Martí”, en *Germinal* (1921) Cárdenas, Cuba, agosto, 2, pp. 2-4.

<sup>513</sup> Cintio Vitier: “Eterno vivo es para nosotros José Martí” en la revista *Cuba debate*, disponible en Internet en la siguiente página web: <http://www.cubadebate.cu/opinion/2009/10/01/eterno-vivo-jose-marti-cintio-vitier/#.Ux2hDD95OKI> [10/02/2014]

<sup>514</sup> Afirma Jorge Luis Arcos que la poesía de esta autora acoge en ocasiones “cierto tono conceptuoso, agónico, que recuerda a Santa Teresa, José Martí, Miguel de Unamuno, Antonio Machado, César Vallejo,

En lo que se refiere a Gastón Baquero, también éste sintió hacia el rector salmantino especial curiosidad, como demuestran los ensayos que sobre él escribió: “La América de Unamuno” o “En la muerte de Unamuno”<sup>515</sup>, así como su artículo “Unamuno y el mar”<sup>516</sup>; todos ellos pertenecientes a sus comienzos como escritor en su país natal. A este conocimiento juvenil del poeta castellano lo acompañó la plasmación de motivos heredados en sus primeros poemas, tal y como defiende el estudioso Alberto Díaz-Díaz, para quien “en la poesía de su primera etapa se aprecia una indiscutible influencia de Unamuno”<sup>517</sup>.

Para ir desgranando dicho predominio nos centraremos en los diferentes aspectos que Baquero comparte con el poeta bilbaíno: en primer lugar en lo que se refiere a su papel como escritor, a la función que concede a su obra literaria y a la definición del poeta como un niño, así como a la repercusión en ambos de la obra maestra de Cervantes; en segundo lugar en el carácter metafísico que adquiere su escritura, con alusiones continuas a temas trascendentes, como la divinidad o la muerte, así como una consideración equivalente de la vida como un sueño; en tercer lugar, en lo que se refiere a la individualidad personal del ser humano, de continuo desdoblada; y por último al tratamiento del dogma religioso cristiano, entre la defensa y la ruptura con la ortodoxia.

Si este poeta tan valorado por Baquero establece una diferenciación entre dos tipos puros de hombre: uno que vive con el sentimiento, es soñador y proyecta su deseo sobre la realidad, y el otro racionalista escéptico y pesimista, el poeta cubano pertenecería al primer grupo, aquel que sueña e imagina aquello que no le gusta de la realidad, y que se caracteriza además por su profunda religiosidad, expresada en palabras

---

poetas por los que siente una especial preferencia” (Jorge Luis Arcos: “Obra y pensamiento poético en Fina García Marruz”, en *Revista iberoamericana* (1990), 152, p. 1201).

<sup>515</sup> Gastón Baquero: “La América de Unamuno” de *Indios, blancos y negros en el caldero de América*, en *Ensayo, op. cit.*, pp. 221-242; y también en *Punta Europa*, (1964) IX, 7-8, pp. 91-114; Gastón Baquero: “En la muerte de Unamuno”, en Gastón Baquero: *Primeros Textos 1936-1945, op. cit.*, pp. 61-70.

<sup>516</sup> Gastón Baquero: “Unamuno y el mar”, en *Diario de la Marina* (1947) sección “Panorama”, 15 de junio.

<sup>517</sup> Alberto Díaz-Díaz: *Perfil íntegro de Gastón Baquero, op. cit.*, p. 254.

de María de la Concepción de Unamuno Pérez: “en «El fanático y el escéptico», Unamuno expresa su actitud hacia dos tipos de hombres, simbolizados por las figuras de San Pablo y de Renan, considerando que el primero fue un gran fanático, pues estaba poseído por una idea, la idea de Cristo; el segundo, como escéptico profesional, que investiga y se recrea jugando con las ideas”<sup>518</sup>. A propósito de la figura de San Pablo, tan representativa en Unamuno, en tanto que “primer gran místico, el primer cristiano propiamente tal”<sup>519</sup>, resulta igualmente importante en Gastón Baquero. Así el autor se refiere a este personaje de forma especial: “Sea Pablo, / sea Cefas, / sea el mundo, / sea la muerte” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 54-55). Será la rebeldía de este personaje, similar a la que encontrará en Don Quijote, la razón que llevará a Unamuno a preferirlo<sup>520</sup>, y piénsese que, inevitablemente por lo mismo, también dicho personaje estará presente en la poética baqueriana<sup>521</sup> en la que la atracción por los motivos religiosos proveerá su aparición.

Relacionada con el gusto por la invención se encuentra la idea equiparable en Unamuno y Baquero de que en todo poeta arde un alma candorosa e infantil. Así lo explica el primero al argumentar el suicidio de José Asunción Silva, como la única salida del poeta, despojado de su infancia espiritual: “Tal vez se cortó Silva por propia mano el hilo de la vida por no poder seguir siendo niño en ella, porque el mundo le rompía con brutalidad el sueño poético de la infancia”, reflexión esta que no deja de recordarnos el augural poema de Baquero “Palabras escritas en la arena por un inocente”. Un poco más abajo añade: “cuando Silva, saliendo de la niñez fisiológica,

---

<sup>518</sup> María de la Concepción de Unamuno Pérez: “Unamuno y Renan frente a la crisis de fin de siglo”, en Ana Chaguaceda Toledano (ed.): *Miguel de Unamuno. Estudio sobre su obra I*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, p. 226).

<sup>519</sup> Miguel de Unamuno: *La agonía del Cristianismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 37.

<sup>520</sup> Sobre la presencia del Apóstol en la obra de Unamuno véase *San Pablo en los escritos de Unamuno*, Madrid, Speiro, 1978; Con relación al personaje de Cervantes, la ya citada: *Vida de Don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada [1905]* de Miguel de Unamuno.

<sup>521</sup> Acerca de Cervantes y su obra en Gastón Baquero, remitimos al apartado correspondiente del presente trabajo, en este mismo capítulo.



pero siempre niño del alma<sup>522</sup>, como lo es todo poeta verdadero, se encontró con el duro ámbito de un mundo de combate, presa debió sentirse su alma delicadísima, como se encontraría un Adán al verse arrojado del Paraíso. Fuera del Paraíso y a la vez con la inocencia perdida<sup>523</sup>. Con este espíritu infantil coopera el uso de la percepción auditiva para la escritura que caracteriza ambas poéticas, de hecho, y dada la importancia concedida al sentido del oído en los poemas de uno y otro, podemos establecer un nuevo paralelismo entre aquellas de Baquero –que singularizan su poesía frente a la de Lezama Lima– con las de Unamuno. El poeta cubano identificaba a su maestro con el ojo del universo, a la vez que se percibe a sí mismo como el oído, figuración que tan próxima se halla a la siguiente reflexión de Unamuno: “Yo hago los versos a oído y no a ojo”<sup>524</sup>. Ligada a estas suposiciones, otra equivalencia entre ambas poéticas es la consideración de la ignorancia en que se encuentra el creador con respecto a su propia obra. Afirmación que el bilbaíno expresa de la siguiente manera en uno de sus poemas: “donde yo he puesto blanco veréis negro, / donde rojo pinté, será amarillo”<sup>525</sup>. Se trata de una aseveración similar a la que sigue de Baquero:

Cada poema tendría que llevar adherido un tratado de mil páginas que comunicase todo lo que se quiso decir en el poema, y que no se dijo, probablemente por la incapacidad o el pobre oficio del autor. Habría que acompañar el poema de una carta de marear para facilitar el viaje por dentro de su entraña, más allá de su piel. Pero esa es una tarea tan insensata como utópica. No queda otra salida que tirar el poema a la calle y desentenderse de su destino (Gastón Baquero: “Al final del camino”, *P. C.*, 154).

---

<sup>522</sup> Aunque somos conscientes de que la idea del poeta como niño es más antigua, Unamuno la reacomoda a su propia escritura, y es muy probable que Baquero, lector y gran conocedor de este poeta, haya tenido acceso a sus ideas al respecto, y las haya aplicado a su propia poesía. En cualquier caso, no podemos hablar de intertextualidad sino de una mera universalidad plasmada por el poeta o una hipertextualidad transformadora de esta idea previa.

<sup>523</sup> Miguel de Unamuno: “Prólogo al libro *Poesías* de José Asunción Silva”, *loc. cit.*, pp. 123-133.

<sup>524</sup> Miguel de Unamuno: *Obras completas IV: Poesías. Rosario de sonetos líricos. El Cristo de Velázquez. Rimas de dentro. Teresa. De Fuerteventura a París. Romancero del destierro*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999, p. XV.

<sup>525</sup> Miguel de Unamuno: “Cuando yo sea viejo”, *Poesías* en *Ibíd.*, p. 18.

Un nuevo punto de contacto, tal vez meramente incidental, es el que tiene la perspectiva quijotesca de la vida en ambos autores y que en Gastón Baquero parece estar de algún modo influida por su lectura del escritor español sobre la novela cervantina. Para Gastón Baquero, como para Unamuno (quien siente gran admiración hacia este personaje), la figura de Don Quijote tiene una gran vitalidad por su inconformismo y su empeño de transformar la realidad a través de la imaginación. Mientras Unamuno valora de él su capacidad de superación<sup>526</sup>, Gastón Baquero traslada esta habilidad a la escritura poética y a su capacidad para cubrir las insatisfacciones de la existencia.

Por otro lado, y teniendo en cuenta el carácter profundamente existencial de ambos autores, los temas de la muerte y la divinidad son los dos pilares fundamentales que nos permitirán percibir estrechos lazos entre los dos. Partiendo de la base –defendida por Baquero– de que existe en Hispanoamérica una predisposición espiritual al misterio, el escritor castellano resultará, en su opinión, acogido con total naturalidad en el pensamiento intelectual latinoamericano. Por ello afirma que “para comprender a Unamuno hay que leerlo en *función* de la América Hispana”, pues “su metafísica es la de la expansión en el vacío, la de zozobrar en espacio infinito, o sea, es el sentimiento *americano* de la conciencia angustiando al hombre y proponiéndole aventuras gigantescas en lo desconocido”<sup>527</sup>. Con relación al primero de estos temas, el del tránsito final de todo lo existente, la filiación unamuniana de esta constante en Baquero es referida por Alberto Linares Brito, quien sugiere “la influencia que Unamuno ejerció sobre Baquero, sobradamente palpable en poemas como *Saúl sobre su espada* o «El caballero, el Diablo y la Muerte»”, confirmándolo además como ejemplo “de esa

---

<sup>526</sup> Según Unamuno “La ciencia no le da a Don Quijote lo que éste le pide «Que no le pida eso –dirán–; que se resigne, que acepte la vida y la verdad como son!» Pero él no las acepta así, y pide señales, a lo que le mueve Sancho, que está a su lado” (Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 328).

<sup>527</sup> Gastón Baquero: “La América de Unamuno”, en *Indios, blancos y negros en el caldero de América*, op. cit., p. 203.

concepción católica por la que el canto a la muerte se centra en la destrucción de la gloria humana”<sup>528</sup>. Al advenimiento de Unamuno en el primero de los poemas mencionados por Linares Brito se suma la declaración de María Zambrano, quien en su ensayo “La Cuba secreta”, se refiere al mismo poema para reiterar en él la importancia de la imaginación, así como su conexión con el angustiado pensamiento de Unamuno<sup>529</sup>.

El propio Gastón Baquero cita al autor para referirse a la contienda con la finitud a la que se ve sometido todo lo existente, que se encuentra incesantemente “luchando siempre a no morir (como Unamuno, que tanto se hizo sentir en sus orígenes), y volviéndose airadamente contra toda suerte de humillante impotencia humana, pero sabedor del final ineludible de esa lucha”<sup>530</sup>. De esta batalla del hombre con el acabamiento, que sin duda está perdida de antemano, constituyen un claro ejemplo algunos poemas de nuestro autor, entre ellos “Del pan y de la muerte” en el que el propio yo lírico refiere el trasfondo unamuniano que subyace al texto, a través de la mención intertextual directa, a través de la cita (“Y sin quererlo pienso en Miguel de Unamuno”<sup>531</sup>), y en el que el pan constituye alimento para el cuerpo que irrevocablemente se haya condenado a fenecer: “Alimentas la muerte al poner mi sustancia / en tu boca que es boca de un cadáver cercano / ¡Cuánta, indefensa mano, es tu ingenua ignorancia!” (“Del pan y de la muerte”, *P. C.*, 338). De hecho, según Vitier, “es precisamente el reverso batalloso de Unamuno con la muerte, su no querer morirse

---

<sup>528</sup> Gastón Baquero: *Primeros textos 1936-1945*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>529</sup> Aunque aparentemente desconectada del contenido del poema, la escritora española refiere la relación literaria de Baquero con Unamuno, señalando que “el tiempo pasando por el cielo es la primera lección de historia y quien no haya visto cabalgar a Alejandro, agonizar los Imperios y las mil muertes gozosas de los mártires, en las nubes que marchan lentas hacia el horizonte, no podrá tener conocimiento de lo histórico. Lo «humano» hay que «figurárselo», según el ancestral método de mis filósofos andaluces que veo alentar en esta poesía cubana de la contraangustia” (María Zambrano: “La Cuba secreta”, en el número 22 de la revista *Orígenes*, y recogido en su edición facsímil [tomo IV], *op. cit.*, p. 66).

<sup>530</sup> José Olivio Jiménez: “Lo uno y lo múltiple: Gastón Baquero y su *Memorial de un testigo* (1966)”, en *Poetas contemporáneos de España y América*, Madrid, Verbum, 1998, p. 306.

<sup>531</sup> “Hoy de nuevo mi mano se le aproxima y toca / su coraza dorada al pan del desayuno; / siento ascender un diálogo de la mano a la boca / y sin quererlo pienso en Miguel de Unamuno” (“Del pan y de la muerte”, *P. C.*, p. 338).

nunca, lo que, resuelto al cabo de modo muy distinto, renace en Baquero”<sup>532</sup> y que se percibe de manera específica en aquellos versos que a modo de confesión poética apuntan: “Yo no quiero morirme ni mañana ni nunca, / solo quiero volverme el fruto de otra estrella;” (“Preludio para una máscara”, *P. C.*, 78). Un texto que apenas modifica, simplemente poetiza, el pensamiento unamuniano que presentamos a continuación: “No quiero morirme, no, no quiero ni quiero quererlo, quiero vivir siempre, siempre, siempre, y vivir yo, este pobre yo que me soy y me siento ser ahora y aquí y por esto me tortura el problema de la duración de mi alma, de la mía propia”<sup>533</sup>, y que constituye una suerte de alusión intertextual no establecida de forma diáfana para el lector.

Una vez más, este deseo de eternidad profundamente unamuniano es plasmado a través de un anhelo de permanencia poética en los versos del cubano: “Escribiré un soneto que le oponga a mi muerte / un muro construido de tan recia manera, / que pasará lo débil y pasará lo fuerte y quedará mi nombre igual que si viviera” (“Soneto para no morirme”, *P. C.*, 345-346); formulación que enlaza con lo apuntado por el profesor de Salamanca acerca del deseo de todo ser humano de perseverar en la existencia: “queremos no morirnos nunca y que este nuestro anhelo de nunca morirnos es nuestra esencia actual”<sup>534</sup>, así como conecta con su sentencia acerca de la participación en la muerte, privativa a todo ser humano, puesto que “todo el que vive está agonizando, esto es, luchando con la muerte”<sup>535</sup>, y con su consideración –bajo la influencia decisiva de Blaise Pascal– de la vida como una pelea contra el acabamiento: “la vida es un conjunto de funciones que resisten a la muerte”<sup>536</sup>, algo que resulta equivalente a la susodicha afirmación de Gastón Baquero.

---

<sup>532</sup> Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, *op. cit.*, p. 486.

<sup>533</sup> Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>535</sup> Miguel de Unamuno: *La agonía del Cristianismo*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 28.

No deja de ser representativo además que ese deseo de inmortalidad sea interpretado por el autor como la base del pensamiento filosófico: “Quererse, ¿no es quererse eterno, es decir, no querer morirse? [...] ¿no será acaso la condición primera y fundamental de todo conocimiento reflexivo o humano? ¿Y no será, por tanto, la verdadera base, el punto de partida de toda filosofía, aunque los filósofos, pervertidos por el intelectualismo, no lo reconozcan?”<sup>537</sup>, ya que en eso consiste para Baquero la labor poética, en un batallar con la existencia y un procurar desentrañar un sentido que de antemano sabe imposible de esclarecer. Así, reforzando su argumentación con el pensamiento poético del poeta inglés James Shirley señala: “There is no armour against the fate” añade que “el destino del poeta, sin embargo, es tomar esta ausencia como escudo suyo, y, a sabiendas de que no ha de hacer nada, hacer todo lo posible y lo imposible” (“Los enemigos del poeta”, *P. C.*, 41).

Incluso la identificación de la esfinge con la muerte y el misterio de la existencia a la que se refiere Gastón Baquero en su célebre poema “Palabras escritas en la arena por un inocente” subyace igualmente en Unamuno, quien afirma que “ante este terrible misterio de la mortalidad, cara a cara de la Esfinge, el hombre adopta distintas actitudes y busca por varios modos consolarse de haber nacido”<sup>538</sup>, y refiriéndose al temor hacia el último viaje afirma que “el remedio es considerarlo cara a cara, fija la mirada en la mirada de la Esfinge, que es así como se deshace el maleficio de su aojamiento”<sup>539</sup>. Y una vez más insiste en la necesidad de asumir la verdad ineludible de la muerte: “No cerréis, pues, los ojos a la esfinge acongojadora, sino miradla cara a cara, y dejad que os coja y os masque en su boca de cien mil dientes venenosos y os trague”<sup>540</sup>. Igualmente, este motivo aparece también en su poesía, asimismo ligada al misterio de la existencia:

---

<sup>537</sup> Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 55.

<sup>538</sup> Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 69.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 287.

“¡Santa hermosura, / solución del enigma! / Tú matarás la esfinge”<sup>541</sup>, con similar propósito al de Baquero.

La coincidencia de la esfinge con una incógnita vital se percibe claramente en los tan conocidos versos: “sólo quisiera / saber con certidumbre lo que pasó en Egipto / cuando surgió la esfinge de la arena” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 46) y una vez más en “Invitación a Kenia”, poema en que la selva personificada sugiere al yo lírico que no viaje a este país africano sin el permiso de la luna, calificada como “Reina del leopardo” y en la que cifra el secreto selvático. Acerca de ella explica como “con su extraña sonrisa de esfinge desconfiada, / me dijo: lo esperaré otra vez, pero si falta, / que no cuente conmigo a la hora de su muerte” (“Invitación a Kenia”, *P. C.*, 263), y en que el misterio se fusiona con la idea de frondosidad que empareja el mundo cubano al africano donde se emplaza el poema.

Conjugado con lo anterior también algunos motivos baquerianos, como el de la metempsicosis, la transmigración o el viaje sideral de las almas como representación de la otra vida, son de acuerdo con Unamuno, fruto de ese deseo del ser humano de trascender la materia después de la muerte. Para él, a la “necesidad de formarnos una representación concreta de lo que pueda esa otra vida ser, responde en gran parte la indestructible vitalidad de doctrinas como las del espiritismo, la metempsicosis, la trasmigración de las almas a través de los astros, y otras análogas”<sup>542</sup>, y que en el poeta

---

<sup>541</sup> Miguel de Unamuno: “Hermosura”, *Poesías, Obras completas IV*, p. 49. El motivo de la esfinge está presente también presente en numerosos versos de su obra poética: “Dormido en las armónicas corrientes / cruzaba los desiertos de la Esfinge” (Miguel de Unamuno: “En la basilica del Señor Santiago de Bilbao”, *Poesías, en Obra completa IV*, p. 72); “Las alas me duelen, la sed me enardece; / ya casi no veo; la Esfinge me ofrece / sus aguas sin fin” (Miguel de Unamuno: “Muere en el mar el ave que voló del buque”, en *Ibíd.*, p. 179); “Mientras toma el beduino por cantera / la Esfinge que en la arena buscó asilo” (Miguel de Unamuno: “Memnon”, en *Ibíd.*, p. 269); “Desde animados lienzos, una Esfinge / le atrae con vista móvil las ondas” (Miguel de Unamuno: “Miramar”, en *Ibíd.*, p. 289); “Porque es la encarnación de aquel querube / cuyo nombre en el cielo es de Esfinge / que entre fulgores de dorada nueve” (Miguel de Unamuno: “El Evangelio”, en *Ibíd.*, p. 347); “Te arrancaron, Esfinge, de granito, / las alas, y tu cuerpo las arenas” (Miguel de Unamuno: “La esfinge”, en *Ibíd.*, p. 348).

<sup>542</sup> Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida, op. cit.*, p. 233

cubano aparecen constantemente a través de la referencia al pensamiento de los autores clásicos sobre este tema, principalmente algunos filósofos presocráticos<sup>543</sup>.

Con respecto al segundo motivo anticipado al comienzo de este apartado, y vinculado con el de la esfinge, el tema de la divinidad y del misterio de la existencia, se articulan también en Unamuno en torno a la posibilidad de conocer el sentido de la vida. Si el poeta castellano se mueve, como veremos, en la duda acerca de la existencia de Dios, Gastón Baquero se reafirma en esa efectividad ineludible de un ser divino, y sin un argumento concreto sostiene que “al otro extremo de la cuerda tiene que estar Dios, / al otro extremo no es posible que abra sus poderosas mandíbulas la nada” (“Homenaje a Jean Cocteau”, *P. C.*, 130). En cualquier caso, en Gastón Baquero está latente la misma idea que sugiere Unamuno cuando se refiere a la condición humana de luchar contra el destino empenándonos en la imposibilidad de la nada, o lo que es lo mismo, forzándonos a la necesidad de un ser divino que colme nuestros deseos de trascendencia: “Hagamos que la nada, si es que nos está reservada, sea una injusticia; peleemos contra el Destino, y aún sin esperanza de victoria; peleemos contra él quijotesicamente”<sup>544</sup>, pues será este empeño el que confirme la suspensión de la inexistencia.

De cualquier modo, su búsqueda de la divinidad responde a esta negación de la nada. Mientras que el pensamiento unamuniano considera que la procura de Dios supone el encuentro con el vacío, éste se ve negado en la poesía de Baquero: “La razón, la cabeza, nos dice: «¡Nada!»; la imaginación, el corazón, nos dice: «¡Todo!»; y entre nada y todo, fundiéndose el todo y la nada en nosotros, vivimos en Dios, que es todo, y vive Dios en nosotros, que sin Él somos nada”<sup>545</sup>. De este modo, puede decirse que ambos

---

<sup>543</sup> La ascunción por parte de Baquero de estos pensamientos fue tratada en varios capítulos de mi citada tesis de licenciatura (capítulo II.1.3: “Tres modos de transformación: la metamorfosis de Ovidio, la trasmigración de Píndaro y los rituales mágicos” y capítulo III.1.2: “El ser humano como identidad cambiante: Heráclito, Pitágoras y Empédocles de Agrigento”).

<sup>544</sup> Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 274.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 192.

autores plasman en su obra literaria sus dudas acerca de la existencia de la divinidad que, como hemos visto, se registran en la oposición entre la totalidad y su negación absoluta.

Subsidiario a este dilema nos encontramos con otro asunto que ambos poetizan: la “certidumbre que comporta dos posibilidades: la de que los hombres hayan sido creados por Dios y la de que Dios haya sido inventado por los hombres. De esta vacilación son claves los versos de Unamuno “¿Eres tú creación de mi congoja / o lo soy tuya?”<sup>546</sup>, cuya esencia sugiere la posibilidad de un Dios creado a imagen y semejanza de los seres humanos. La idea de que los hombres construyen a Dios de Gastón Baquero se sugiere en los siguientes versos de su poema “[Obreros somos: aprendices]” que también está cercano a la profundización de Unamuno sobre este asunto: “Compañeros, maestros, / Alta nave central te construimos. / Y a veces un viajero grave viene, / Pasa como un fulgor por nuestros cien espíritus / Y nos muestra temblando, nuevo procedimiento (“OBREROS SOMOS, APRENDICES”, *P. C.*, 372). En cualquier caso se trata de un pensamiento que, al mismo tiempo, también se halla articulado en torno al motivo de un Dios que se desentiende de los hombres y los abandona a su destino: “¿Por qué, Señor, nos dejas / vagar sin rumbo / buscando nuestro objeto?”<sup>547</sup> y que recuerda al tantas veces evocado en estas páginas muñeco de nieve manufacturado cándidamente por los niños, y luego abandonado a su suerte: “lo abandonan gentiles a su nuevo destino, / y queda sorprendido de ser para siempre una sombra arrojada a la nieve, / aquel a quien los niños dejan como un centinela perdido en el desierto” (“Cuando los niños hace un muñeco de nieve”, *P. C.*, 112).

Dentro de una misma disyuntiva entre el carácter trascendente de la existencia humana o su significación más trivial se encuentra la consideración de la vida como un

---

<sup>546</sup> Miguel de Unamuno: *Antología poética*, selección e introducción de José María Valverde, Madrid, Alianza editorial, 1981., p. 28.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 28.



sueño, tan grata a Gastón Baquero y no menos satisfactoria al rector salmantino<sup>548</sup>, y que nos permite establecer una vez más para este asunto un anclaje entre los poetas. Ya en su artículo “La América de Unamuno”, Gastón Baquero opina, refiriéndose al autor vasco, que su gran tema, la vida como sueño, parecía sacado de Shakespeare o Calderón<sup>549</sup>, algo que el propio poeta español, confirma al mencionar a aquellos autores clásicos que han postulado esta idea<sup>550</sup>, de la que posiblemente Baquero se apropie a través de Unamuno.

Así, de la misma manera en su artículo “En la muerte de Unamuno” Baquero hace referencia a unos versos del rector de Salamanca en los que el hombre es visto como una ilusión de la existencia, explicando acerca de los mismos como “en el repliegue de una pajarita de papel, sumido en el escándalo de la paradoja, se ha ocultado el guiño demoníaco del ángel malo: No, yo no sueño la vida; / es la vida la que me sueña a mí / y si el sueño me olvida / he de olvidarme al cabo que viví.”<sup>551</sup>. Estos versos que se vinculan con los poemas del autor cubano al juzgar al hombre como un sueño de Dios, y se reproducen tal cual, a modo de cita, en su célebre “Palabras escritas en la

---

<sup>548</sup> Son numerosos los textos de Miguel de Unamuno que dan cuenta de una identificación de la vida con un sueño, tal y como sucede en los versos que a continuación reproducimos: “Soñar contigo el sueño de la vida, / soñarla vida que perdura siempre / sin morir nunca” (Miguel de Unamuno: “Salamanca”, *Poesías*, en *Obras completas*, IV, *op. cit.*, p.33); “y en lo eterno te sueñas y revives / en tu hermosura” (Miguel de Unamuno: “La torre de Monterrey a la luz de la luna”, *Poesías*, en *Ibíd.*, p. 36); “Soñó la vida en la llanura inmensa / bajo el cielo bruñido” (Miguel de Unamuno: “El aventurero sueña”, *Poesías*, en *Ibíd.*, p. 42), “¡Pon tu mano intangible y redentora / sobre el pecho que llora / y danos a beber en tu bebida / remedio contra el sueño de la vida!” (Miguel de Unamuno: “Al sueño”, *Poesías*, en *Ibíd.*, p. 92); sobre todo es digno de consideración su poema “Muerte” que utiliza como parágrafo unas palabras de Hamlet, que tienen como tema principal la identificación entre el mundo y el sueño, y que arguyen la existencia de la vida después de la muerte: “¿Aurora de otro mundo es nuestro ocaso? / sueña, alma mía, en tu sendero oscuro: «¡Morir..., dormir..., dormir..., soñar acaso!»” (Miguel de Unamuno: “Muerte”, *Poesías*, en *Ibíd.*, p. 262).

<sup>549</sup> Gastón Baquero: “En la muerte de Unamuno”, en *Primeros Textos 1936-1945*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>550</sup> El propio Unamuno deja constancia de los antecedentes clásicos de su pensamiento que, tal y como hemos visto, se corresponden con las matizaciones clásicas aludidas por Baquero acerca de Shakespeare y Calderón: “Gritos de las entrañas del alma ha arrancado a los poetas de los tiempos todos esta tremenda visión del fluir de las olas de la vida, desde el «sueño de una sombra» [...] de Píndaro, hasta el «la vida es sueño», de Calderón, y el «estamos hechos de la madera de los sueños» de Shakespeare, «sentencia esta última aún más trágica que la del castellano, pues mientras en aquella sólo se declara sueño a nuestra vida, más no a nosotros, los soñadores de ella, el inglés nos hace también a nosotros sueño, sueño que sueña” (Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 58).

<sup>551</sup> Gastón Baquero: “En la muerte de Unamuno”, en *Primeros Textos 1936-1945*, *op. cit.*, p. 67.

arena por un inocente”<sup>552</sup>, pertenecen al poema de Unamuno “Miraba la vaca al mar”<sup>553</sup> y se hacen eco de las ideas unamunianas acerca de la existencia como sueño divino, plasmándolas a través de una evidente cita intertextual:

Miraba a la mar la vaca  
Y la vaca la mar;  
En la resaca  
La mar reía  
Y la vaca la risa no veía...  
[...]  
No, yo no sueño la vida,  
Es la vida la que me sueña a mí,  
Y si el sueño me olvida  
He de olvidarme al cabo que viví<sup>554</sup>.

Siguiendo con el mismo tema, y teniendo en cuenta que este motivo, de gran trascendencia en Shakespeare, también está plasmado en el poema de Unamuno “Muerte”, parece que el poeta cubano tomó esta idea directamente de aquél, pues el mencionado texto retoma de igual modo el siguiente epígrafe de Hamlet: “To die, to sleep..., to sleep... percance to dream<sup>555</sup>”, y condensa este enfoque cuando apunta: “Eres sueño de un dios; cuando despierte / ¿al seno tornarás del que surgiste? / ¿serás al cabo lo que un día fuiste?”<sup>556</sup>. Esta idea del ser humano como producto del pensamiento onírico de Dios, se forja también en otros poemas de Unamuno: “Me lleva, sueño, al soñador

---

<sup>552</sup> El contexto en el que este pensamiento unamuniano, concretamente de su *Romancero del destierro*, se incorpora al poema del cubano es el que sigue: “Soñar y dormir en el sueño de la muerte los sueños de la muerte. / Danos tiempo para eso. Danos tiempo. Tú eres quien sueña solamente. / No. Yo no sueño la vida, / es la vida la que me sueña a mí, y si el sueño me olvida, / he de olvidarme al cabo que viví” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 50). Nos encontramos en este caso concreto con el uso de una fórmula a medio camino entre la cita y el plagio, pues el poeta reproduce los versos de Unamuno, dejándolos aislados en el poema, pero no lo hace explícito a través de la cursiva o el entrecomillado, como es su costumbre. De considerar que estamos ante una cita, y siguiendo a Compagnon, deberíamos decir que se trata del segundo tipo considerado por aquel, el que reproduce el texto del autor sin mencionar su nombre.

<sup>553</sup> También con respecto a la articulación de elementos marítimos en ambos autores, Gastón Baquero menciona en su texto sobre Unamuno algunos fragmentos dignos de consideración que hablan del mar y algunos se refieren además al tópico de la vida como sueño presente en Gastón Baquero (“En la muerte de Unamuno”, en Gastón Baquero: *Primeros textos 1936-1945, op. cit.*, p. 67-68).

<sup>554</sup> Miguel de Unamuno: *Poesía Completa* [volumen 2], *op. cit.*, p. 373-374.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 38.

divino; / me lleva, voz, al siempre eterno coro; / me lleva, muerte, al último destino”<sup>557</sup>, y como hemos visto está presente en las “Palabras escritas en la arena por un inocente” que se constituyen en homenaje al autor vasco, como también en el siguiente verso: “o soñándole a Dios el sueño de llevar de la mano a un niño” (“Silente compañero”, *P. C.*, 124-125), en el que, una vez más es la propia divinidad quien sueña. Se trata de algo similar a lo que sucede en un siguiente poema publicado en *Espuela de plata* en 1939, pero que no ha sido incluido hasta el momento en el conjunto de su obra completa. Nos referimos al poema dedicado precisamente a Unamuno, y del que son reveladores los dos últimos versos: “Nos dice no mostrando lo que tuvo / de la sombra de Dios con que se dora / toda sombra hominal que en nada estuvo”<sup>558</sup>, que constituye otra relación intertextual en la que el texto precedente se integra en el propio discurso poético.

Por su parte, esta idea aparece también en otros poemas que no circunscriben el motivo de la existencia al del sueño propio, sino que transfieren la capacidad de ensoñación creadora a un elemento natural: “ser quizá un árbol a cuyo pie descansa un peregrino / en cuya ente vive como metáfora de su realidad la persona que soy; / pues sé que estoy aquí, realmente aquí, destruible pero ya irrevocable, / y si soy sueño, soy un sueño que ya no puede ser borrado”. Por otro lado, tampoco esta negación de una finitud absoluta a la que se refiere Baquero se haya alejada de la reflexión de Unamuno acerca de los hombres como meros pensamientos: “Si hay una Conciencia Universal y Suprema, yo soy una idea de ella, ¿y puede en ella apagarse del todo idea alguna? Después que yo haya muerto, Dios seguirá recordándome, y el ser yo por Dios recordado, el ser mi conciencia mantenida por la Conciencia Suprema, ¿no es acaso ser?”<sup>559</sup>, idea en la que se reafirma sólo unas páginas después: “Porque tú no eres en el

---

<sup>557</sup> *Ibíd.*, p. 110.

<sup>558</sup> Gastón Baquero: *Primeros textos (1936-1945)*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>559</sup> *Ibíd.*, p. 164.

fondo sino la idea que de ti tiene Dios”<sup>560</sup>, y que constituyen una forma paralela de concebir la existencia como pensamiento divino.

Y una vez más, la representación de la vida como un sueño, que se mantiene en las siguientes palabras de *La agonía del cristianismo*, nos orienta hacia la consideración de la muerte como auténtica vida, metáfora que evoluciona hacia el parentesco de la vida con la lucha: “Porque no dormir es soñar despierto; es soñar una agonía, es agonizar”<sup>561</sup>. Esta idea le lleva además a una visualización de la muerte como un despertar: “¿no cabe acaso imaginar que sea esta nuestra vida terrena respecto a la otra como es aquí el sueño para con la vigilia? ¿No será ensueño nuestra vida toda, y la muerte un despertar? ¿Pero despertar a qué? ¿Y si todo esto no fuese sino un ensueño de Dios?, y Dios despertara un día? ¿Recordará su ensueño?”<sup>562</sup>. La interpretación del final de la vida como un despertar a la vida auténtica también se visualiza en el poema de Unamuno “Salamanca”: “Volver a verte en el reposo quieta, / soñar contigo el sueño de la vida, / soñar la vida que perdura siempre / sin morir nunca”<sup>563</sup>, en el que el sueño constituye la única forma de hacer efectiva la inmortalidad.

Acorde con el motivo que estamos tratando, sobreviene a la poesía de Gastón Baquero la identificación de la vida y el teatro, que ya hemos tratado con anterioridad, y que supone una consideración muy calderoniana, que se sustenta asimismo en Unamuno, quien no sólo deja huellas de este enfoque en su pensamiento: “mientras dure nuestra tragedia, en algún entreacto, volvamos a encontrarnos”<sup>564</sup>, sino que tiene su plasmación literaria en su novela *Niebla* que reduce los seres humanos a meros fanteches <sup>565</sup>. Una

---

<sup>560</sup> *Ibíd.*, p. 193.

<sup>561</sup> Miguel de Unamuno: *La agonía del Cristianismo*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>562</sup> Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 241.

<sup>563</sup> Miguel de Unamuno: *Antología poética*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>564</sup> Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 329.

<sup>565</sup> En la citada obra de Unamuno, publicada en 1914, el protagonista, Augusto Pérez, que piensa suicidarse, decide consultarlo primero con el rector de la Universidad de Salamanca, Miguel de Unamuno, puesto que es un personaje de ficción creado por él. Su creador le confiesa que como autor de la obra puede acabar con su vida en cualquier momento igual que Dios con la de sus criaturas y decide matarlo.

vez más nuestro autor certifica la persistencia en su poesía de un motivo propio de la obra unamuniana, en este caso el de la vida como teatro, pues, según su criterio, a Unamuno “el mundo se le representaba como un teatro donde él no hacía más que representar el papel que Dios le distribuyera”<sup>566</sup>. De este modo, la alusión a la artificialidad de la vida en la que el hombre representa un papel previamente designado, también es aludida por el autor en los siguientes versos: “Hecho teatro de mí propio vivo, / haciendo mi papel: rey del desierto; / [...] / y en esta lucha estriba mi comedia”<sup>567</sup> y que, por otra parte, son perfectamente asimilables a los de Baquero “voy y vengo entre los hombres y represento seriamente el papel que ellos quieren: / ignorante, orador, astrónomo, jardinero” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 43)<sup>568</sup>, versos que nos sugieren una marcada universalidad o hipertextualidad con estas obras literarias y que por eso mismo suponen una transformación seria o transposición de dichos precedentes.

Por contigüidad, también la Creación divina, se integra en la alegoría teatral y en la concepción del ser humano como juguete divino. Para ello, Gastón Baquero tiene una vez más como posible precedente a Unamuno; de ello dan muestra los siguientes versos que sostienen la idea unamuniana del universo como un entretenimiento divino: “este universo es un espectáculo que Dios se da a sí mismo, y que debemos servir las intenciones del gran Corega, contribuyendo a hacer el espectáculo lo más brillante y lo más variado posible”<sup>569</sup>, y que se halla especialmente próximo a la imagen baqueriana

---

<sup>566</sup> Gastón Baquero: *Primeros textos 1936-1945*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>567</sup> Miguel de Unamuno: “Las horas de insomnio, II”, en *Antología poética*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>568</sup> También relacionada con una existencia inauténtica, y enlazada con la cuestión ya tratada de la divinidad, la concepción vital unamuniana del ser humano como bufón de Dios aparece plasmada de manera simétrica en dicho poema, que retoma unos versos de Shakespeare sobre este tema. Acerca de este contenido en la obra de Unamuno, Fernando Savater encuentra en su obra huellas de Byron y de Shakespeare: “en uno de los más característicos textos de Byron, *Manfred*, puede encontrarse esta espléndida caracterización digna de Shakespeare: «We are the fools of time and terror». Somos los bufones del tiempo y del terror, tal fue la convicción de fondo de Unamuno durante toda su ejecutoria reflexiva” (Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 20).

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 69.

que a continuación presentamos: “Cuando los niños hacen un muñeco de nieve, / ellos no saben que juegan a Dios, / autorizados por Dios” (“Cuando los niños hacen un muñeco de nieve”, *P. C.*, 112), versos que sugieren la identificación del ser humano con ese muñeco que, antes de deshacerse en la nieve que lo ha conformado, tendrá una vida carente de sentido específico. Y si, partiendo de la equiparación de la creación poética con la divina, Unamuno incide nuevamente en la simetría entre la Creación y el juego, planteando como “la agonía mística juega con las palabras, juega con la palabra, con el Verbo. Y juega a crearla. Como acaso Dios jugó a crear el mundo, no para jugar luego con él sino para jugar a crearlo, ya que la creación fue juego. Y una vez creado lo entregó a las disputas de los hombres y a las agonías de las religiones que buscan a Dios”<sup>570</sup>, estamos ante una recurso equiparable al arriba asumido por Baquero.

Añadida a esta solución general, la idea de un ser divino que gobierna las vidas de los hombres de manera aparentemente arbitraria aparece asimismo en Unamuno, que la explica a través de una comparación con un escenario lúdico, pues intuye que “si las piezas de ajedrez tuviesen conciencia, es fácil que atribuyeran albedrío a sus movimientos, es decir, la racionalidad finalista de ellos”<sup>571</sup>, y esto es lo que permite al ser humano suponer la libertad de sus actos. Esta maquinaria cosmogónica tiene como resultado la indefensión del ser humano ante un universo percibido como trampa. Algo que sucede paralelamente en Gastón Baquero y en Miguel de Unamuno. De hecho, la imagen del “centinela perdido en el desierto”<sup>572</sup> al que se refiere Baquero está de alguna manera próximo en la falta de orientación que se revela en los siguientes versos de Unamuno: “Erramos sin ventura, / sin sosiego y sin norte / perdidos en un nudo de tinieblas, / con los pies destrozados”<sup>573</sup>. El tono general es el de la vida concebida como

---

<sup>570</sup> Miguel de Unamuno: *La agonía del Cristianismo*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>571</sup> Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>572</sup> El motivo procede del poema de Baquero “Cuando los niños hacen un muñeco de nieve” *P. C.*, 112.

<sup>573</sup> Miguel de Unamuno: *Antología poética*, *op. cit.*, p. 31.

acabamiento inevitable, la idea del tiempo que nos transforma, también similar a la de nuestro poeta, en quien existe una divinidad que posiblemente mueve, sin un propósito determinado, los hilos de nuestra existencia. Pero, como puede verse, este motivo tiene también su contrapartida, la idea de un ser divino que al crear queda esclavizado a su propia obra; posibilidad presente del mismo modo en Baquero cuando afirma que Dios no puede liberarse de sus cadenas<sup>574</sup>, idea que estaba ya reproducida en Unamuno: “Al crear, Creador, quedas preso / de tu creación, / mas así te libertas el peso / de tu corazón”<sup>575</sup>, y que no sólo no resta desamparo a la vida del hombre, sino que lo cala en un estado de indefensión todavía mayor.

Dejando de lado la cuestión de la existencia humana y perdiendo ya en la distancia los planteamientos unamunianos acerca del papel de la divinidad, nos embarcamos ahora en el tema de la personalidad individual, que refleja un perceptible acercamiento entre ambas poéticas. A este respecto, el poeta salamantino compone a partir de un yo poético que no se reconoce a sí mismo su poema “Rimas de dentro” en el que sentencia: “no logro asir aquel que fui, soy otro... / [...] / ¡Oh si hubiera llegado a conocerme! / ¡Oh si aquel que yo fui ahora me viera!...”<sup>576</sup>. Se trata por lo demás de un tópico presente también en algunas obras teatrales suyas como *El otro*, *Sombras de sueño*, *Soledad* o *La esfinge*, en las que se plantea el tema de la doble identidad y la personalidad, cuestiones que parecen haber calado hondo en la poesía de nuestro autor, gran admirador, como hemos calificado, del pensamiento unamuniano, y presentes en algunos poemas suyos en los que se muestra el carácter cambiante del yo lírico, “Testamento del pez”, “Confesión de un fiscal de Bizancio”, “El hombre habla de sus vidas anteriores”, entre otros.

---

<sup>574</sup> Los versos de Gastón Baquero que reproducen esta idea son los que siguen: “De esta trampa ni Dios mismo puede librarnos, / Dios también está cogido en la trampa, y no puede dejar de ser Dios” (“Silente compañero”, *P. C.*, 126).

<sup>575</sup> Miguel de Unamuno: *Antología poética*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>576</sup> *Ibid.*, pp. 68-69.

También ligada al sentimiento religioso, la aproximación entre Unamuno y Gastón Baquero se deja ver en su desvío hacia la figura de Atanasio<sup>577</sup> que aparece en el mismo poema de Gastón Baquero “Palabras escritas en la arena por un inocente”, y que se trata, en opinión de Unamuno, de un personaje que interpreta la religión cristiana como diálogo fructífero con la divinidad: “Atanasio, que salvó al cristianismo como religión de la comunicación viva con Dios”<sup>578</sup>, y al que Baquero se refiere en un contexto histórico muy concreto, el de la lucha contra las herejías, que amenazan con quebrantar la unidad del Cristianismo<sup>579</sup>.

Sin embargo el parentesco literario entre Gastón Baquero y Unamuno tiene además raíces estéticas muy claras que nos permiten fundamentar muchos de los puntos de contacto entre ambos: la común atención prestada a la iluminación poética, su rechazo del afrancesamiento rubendariano, o la importancia de la imaginación en sendas poéticas. La negación que Gastón Baquero lleva a cabo –sobre todo a partir de su madurez literaria– de la estética ampulosa que el Modernismo confirió a sus primeros textos<sup>580</sup>, encuentra una coartada en Unamuno, quien también repudia la escritura de Rubén Darío por su afrancesamiento. Así, en este juicio, el poeta cubano falla a favor de la estética más sosegada de don Miguel: “El eticismo calvinista de Unamuno no podía avenirse con la gracia parisiense de Darío. La fascinación ejercida por París sobre los sudamericanos sacaba de quicio al autor de *El espejo de la muerte*, porque esta fascinación era una manera de abandonar y menospreciar el conocimiento de su tierra

---

<sup>577</sup> Atanasio (296 aprox.-373), fue obispo de Alejandría, doctor de la Iglesia católica y padre de la Iglesia oriental. Son obras suyas *Historia de los arrianos*, *Carta sobre los sínodos celebrados en Rímini (Italia)* y *Selencia y Carta en nombre de los concilios*.

<sup>578</sup> Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 82.

<sup>579</sup> Reproducimos a continuación los versos de Baquero en los que se presenta este motivo: “Desde Alejandría le llegan sueños y entrañas de aves / tenebrosas como la herejía. / Pasan Paulino de Tiro, Petrófilo de Shitópolis. / Pasan Narciso de Neronias, Teodoto de Laodicea, el patriarca Atanasio” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, p. 52).

<sup>580</sup> En diversas entrevistas explica el autor el papel de sus lecturas juveniles y el posterior rechazo de este tipo de literatura. (Véase al respecto la obra de Felipe Lázaro *et alii*: *Entrevistas a Gastón Baquero*).



natal.”<sup>581</sup>; y es que no debemos perder de vista la antedicha afirmación que hace Baquero acerca de la poesía de su infancia, excesivamente influenciada por este tipo de escritura.

En consecuencia, teniendo en cuenta la eficacia de la idea de inspiración y el genio creador en ambos autores así como el rechazo de la escritura sobrecargada de Rubén Darío, los dos se centran en una concepción de la escritura en la que la imaginación ocupa un espacio privilegiado. De hecho, en analogía con esta incorporación de la fantasía unamuniana, se halla el soneto LIV de su libro *De Fuerteventura a París (Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos)*, que presenta las nubes como representación de animales: “¿Es camello la nube o el camello / es una nube, vaporosa gasa, que a ras de tierra, a paso lento pasa / dando al viento su cálido resuello?”<sup>582</sup>, y también el poema de Baquero “Fábula” incorpora la visión imaginativa fundamental en la percepción de la realidad, “Somos como las nubes, pero reales, concretos: / un hombre, un perro, una vaca, un sombrero, / apestamos, queremos, odiamos, y nos odian, / vagabundos, errantes, sin más tierra que el cielo”, aunque su certidumbre es resaltada por el poeta en los siguientes términos: “somos materia cierta, cifras, humareda, / llevados por el viento, hambrientos de infinito, / un perro, una vaca, un palpable sombrero” (“Fabula”, *P. C.*, 148).

En esta presencia de la fantasía en Unamuno tiene un papel decisivo la alusión a la infancia como paraíso perdido<sup>583</sup>, manifestación coincidente con Baquero, puesto que también esta etapa se muestra determinante en la poética baqueriana de textos tales como “Cuando los niños hacen un muñeco de nieve”, “Silente compañero” o “El sol, los niños y además la muerte”.

---

<sup>581</sup> “La América de Unamuno”, en Gastón Baquero: *Primeros textos, op. cit.*, p. 210.

<sup>582</sup> Miguel de Unamuno: *Antología poética, op. cit.*, p. 84.

<sup>583</sup> La consideración del poeta como un niño inocente, es una actitud que se traslada al mismo ser divino, y que en Unamuno se presenta de la siguiente manera: “¿Hace acaso otra cosa / el Artista supremo, / al recrearse, niño eterno, en su obra?” (Miguel de Unamuno: “Incidentes domésticos”, en *Ibid.*, p. 236).

¡La niñez! El recuerdo más o menos claro de nuestra niñez es el bálsamo que impide la total momificación de nuestro espíritu. En las horas de sequedad y de abandono [...] entonces se oyen en el silencio los ecos dulces de la niñez lejana como rumor de aguas vivas y frescas y de humilde apoyo que sigue fluyendo bajo las secas y ardientes arenas<sup>584</sup>.

De nuevo, Unamuno y Baquero dentro de una concepción poética similar, procuran un acercamiento entre la poesía y la filosofía, de acuerdo con la afirmación del primero, quien arguye que “poeta y filósofo son hermanos gemelos, si es que no la misma cosa”<sup>585</sup>. El valor trascendental del lenguaje en tanto que creación está caracterizado en Unamuno, en un sentido similar al que le confiere el poeta cubano, como puede percibirse en su poema “La palabra”: “Con la palabra, como Dios, el hombre / su realidad de ideas forja y labra: / nunca la profanéis a huerdo ripio”<sup>586</sup>. En Gastón Baquero la filiación entre el hombre y el ser divino en tanto que creadores a partir de la nada está presente de alguna manera desde su célebre poema “Palabras escritas en la arena por un inocente” en las que la figura del infante se equipara a la divinidad al garabatear sobre la arena las palabras que el mar, ahora íntegramente identificado con la muerte, acertará a destruir.

En términos generales, algunos poemas de Gastón Baquero –como el mencionado– entroncan con la concepción de una América infantil en la que tiene una gran trascendencia la carta de Unamuno a Rodó que señala los puntos en común de América y España, se refiere a la oposición madurez / inocencia como contrapunto entre ambas (“¡Qué exacto lo que me dice de que España es anciana y América infantil!”), y le lleva a establecer una estrecha conexión: “Tenemos un fin común, desde nuestros caminos nos animaremos y saludaremos y aun podremos darnos las manos porque de continuo se cruzan y entrecruzan y se confunden. Y... ¿es que hay caminos diversos?”

---

<sup>584</sup> Miguel de Unamuno: *Diario íntimo*, Madrid, Alianza editorial, 1996, p. 136.

<sup>585</sup> Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*, op. cit., p. 27.

<sup>586</sup> Miguel de Unamuno: *Antología poética*, op. cit., p. 42.

No, amigo Rodó, lo que nos une en realidad no es mucho, es todo. Es todo”<sup>587</sup>, pensamiento sobre el que el “inocente” de Baquero tiene mucho que decir al respecto.

Ciñéndonos a la expresión literaria, cabe decir que hay además una similitud en el tono empleado por Unamuno y por nuestro autor, que también propiciarán una cierta comunión de sentido en sus poemas. Estamos pensando, por ejemplo, en el motivo de la invocación a Dios a modo de agradecimiento, que en Baquero se utiliza de modo irónico pero que en Unamuno está presente de forma seria en algunos de sus textos: “Gracias, Señor, en nombre de mi patria, / mientras tú nos regales / con flores de hermosura / florecerá en nosotros la esperanza”<sup>588</sup>, o los siguientes versos “¡Gracias a Dios que al fin se fue la noche!”<sup>589</sup>. En ambas se anticipa, por un lado el agradecimiento baqueriano al ser divino<sup>590</sup>, –en este caso bajo la apariencia de parodia–, y por otro la alegría y la claridad, o la oscuridad y la tristeza como dádivas celestiales, que también se prodigan en la poesía de nuestro autor: “Desde detrás del cielo. El Señor nos arrojaba uno de sus dardos dolorosos: / lentamente pasaba un entierro junto a la plaza” (“El sol, los niños y además la muerte”, *P. C.*, 133), o “Sentíamos que el planeta derramaba de nuevo su luz sobre nosotros / como vuelca una aldeana sobre sus hojaldres una jarra de miel” (“Primavera en el metro”, *P. C.*, 147). En menor medida, existen otros pequeños motivos como la exclamación “oh impasible”<sup>591</sup>, que en Unamuno se refiere a Dios mientras que en Baquero alude a Nefertiti, o la presencia de un elemento como el rocío<sup>592</sup>.

---

<sup>587</sup> Gastón Baquero: “La América de Unamuno”, en *Primeros textos*, *op. cit.*, p. 216.

<sup>588</sup> Miguel de Unamuno: “Tarrasa”, *Poesías*, en *Obra completa IV*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>589</sup> Miguel de Unamuno: “Alborada espiritual”, en *Ibíd.*, p. 141.

<sup>590</sup> Nos estamos refiriendo al –ya tantas veces mencionado– poema del cubano “Plegaria del padre agradecido”, *P. C.*, 190-191.

<sup>591</sup> Nos referimos concretamente al poema de Unamuno “Por gustar, oh impasible, la pena / quisiste penar” (Miguel de Unamuno: “Salmo III”, *Poesías*, en *Obra completa IV*, *op. cit.*, p.103), y a los versos de Baquero: “Las ciudades perdidas, los guerreros ansiosos de morir, / ¿Qué han sido para ti, oh Impasible?” (“Madril para Nefertiti”, *P. C.*, 135).

<sup>592</sup> Como certificado de la frecuencia con que Miguel de Unamuno recurre al motivo del rocío para la construcción de su poética personal, observemos los siguientes ejemplos: “Del sosegado valle / el espíritu suave / cual celestial rocío en el santuario cuaja invisible” (Miguel de Unamuno: “El Cristo de Cabrera”, *Poesías*, en *Obra completa IV*, *op. cit.*, p. 52), “Benedicid al Señor / que reparte la lluvia y el pedrisco, / rocíos y tormentas” (Miguel de Unamuno: “La flor tronchada”, *Poesías*, en *Ibíd.*, p. 85), “El celestial rocío

Recordemos, por otra parte, el tono melancólico de Gastón Baquero en la idea compartida por ambos de las limosnas incapaces de aliviar verdaderamente la necesidad ajena que, desplegada en “Mendigo en la noche vienesa” de Baquero, reaparece de alguna manera en los siguientes versos de su admirado Unamuno: “Hay que dar limosna, / no hay más remedio, hay que dar limosna... / El no darla es tan feo” A lo que acto seguido contesta a un silencioso interlocutor: “¿Qué no sirve de nada? ¿Qué importa / ¿Qué importa?... Es tan feo... / ¡Es hermoso y basta!”<sup>593</sup>, y que además está ligada a la idea baqueriana de la soledad inevitable del otro<sup>594</sup>, y que también está presente en los siguientes versos del poeta vasco:

Solos vivimos todos,  
cada cual en sí mismo,  
soledad nada más en nuestra vida;  
todos vamos perdidos y llorando;  
nadie nos oye<sup>595</sup>.

Otra muestra poética de parecido acento son los siguientes versos de Unamuno en los que el tono popular y próximo se hermana con el de Baquero: “¿No hay otro mundo / en que revivas tú, mi pobre bestia, / y encima de los cielos / te pasees brincando al lado mío?”<sup>596</sup>. Recordemos al respecto algunos de los tan conmovedores versos de especial candidez que se dan cita en las páginas de nuestro autor: “al perro le puse el

---

me despierta / –de la gracia el rocío– / con frescura que llega a las entrañas (Miguel de Unamuno: “Alborada espiritual”, *Poesías*, en *Ibíd.*, p. 141), “Lentas surgían, / cual un rocío de la tierra al cielo, avemarías” (Miguel de Unamuno: “Incidentes domésticos”, *Poesías*, en *Ibíd.*, p. 233), y “No aún al mundo la segunda aurora / vierte en rosas envuelto su rocío” (Miguel de Unamuno: “La tinaja de Pandora”, *Rosario de sonetos líricos*, en *Ibíd.*, p. 417).

<sup>593</sup> Miguel de Unamuno: “La vida es limosna”, *Poesías*, en *Ibíd.*, p. 149. Nuevamente el tema del mendigo demuestra su asiduidad en la escritura del autor castellano, hecho del que dan cuenta los siguientes versos: “Su mano pide mano. / Si todos nos la diéramos / como en rueda de danza, / Dios cuajaría, / chispas de Dios darían nuestros pechos... / Se fue el mendigo / buscando lástima...” (Miguel de Unamuno: “En una ciudad extranjera”, en *Ibíd.*, p. 168).

<sup>594</sup> En el citado poema, el yo lírico confirma la imposibilidad de hacerle caridad alguna, “porque al hombre le es fácil compartir sus monedas, / pero a ninguno le es dado pelear contra la soledad de un semejante” (“El mendigo en la noche vienesa”, *P. C.*, 138).

<sup>595</sup> Miguel de Unamuno: “Incidentes domésticos”, *Poesías*, en *Obras completas, IV, op cit.*, p. 237.

<sup>596</sup> Miguel de Unamuno: “Elegía en la muerte de un perro”, en *Ibíd.*, p. 155.

nombre de una estrella: / le digo Aldebarán, y brinca, y ríe, y canta, / como un tenor que quiere romperse la garganta” (“Fábula”, *P. C.*, 148).

En definitiva, no cabe duda de que la aproximación de Gastón Baquero a Unamuno abarca todos los terrenos de la estética, desde el profundamente religioso hasta el relativo a la construcción del verso, pasando por una similar concepción vital regida por su carácter de pantomima, alucinación y engaño de los sentidos. Pero hay algo más, incluso en su aproximación a la historia de la humanidad, hallamos en Baquero un enorme paralelismo con la alusión a la intrahistoria de Unamuno. Los personajes más insignificantes cobran vida en Gastón Baquero, como podemos ver en los siguientes versos de “Memorial de un testigo” donde el yo lírico asume la personalidad de un actor secundario de la historia. No por ello dejan de ser importantes, en consonancia con el pensamiento unamuniano, de acuerdo con el cual éstos son los que conforman el devenir de la humanidad; uno de estos es el cochero de Napoleón: “Y también allí, haciendo el palafrenero, / cuando hubo de tomar de las bridas al caballo del Corso”, otro el lacayo de Julio César y Cleopatra: “Estuve presente / (sirviendo copazas de licor, moviendo cortinajes, entregando almohadones, cierto, pero estuve presente), en la conversación primera de Cayo Julio con la Reina del Nilo” (“Memorial de un testigo”, *P. C.*, 107). En estos ejemplos, y muchos otros se percibe el reflejo de la importancia concedida por Unamuno a los personajes desconocidos de la historia como los auténticos configuradores de los acontecimientos.

Se trata, en última instancia, de todo un conglomerado de lecturas, tanto de la propia obra de Unamuno así como de diversos estudios para la labor investigadora del homenajeado, que llevaron a Baquero a un conocimiento exhaustivo de este autor tan afín a su propia configuración poética y humana, y que propiciaron en él, muy probablemente desde la inconsciencia en muchos casos, una confluencia de temas y

apreciaciones que nos permiten hablar de una hipertextualidad generalizada entre ambos, siempre desde una actitud seria y respetuosa.

## II.5.2. Ortega y Gasset. Hacia un magisterio metafísico.

“Desde sus primeras páginas, la obra de Ortega y Gasset tiene un inconfundible ritmo de natación, de constancia dejada por alguien que está rodeado de oceánicas confusiones, y agita los brazos, agónicamente a veces, a veces apaciblemente, pero siempre con voluntad de salvarse y de salvar a los que han naufragado con él en la misma aventura”

(Gastón Baquero<sup>597</sup>)

La presencia de Ortega y Gasset<sup>598</sup> en el poeta cubano está de alguna forma vinculada al exilio cubano de su discípula María Zambrano, quien tiene algunos artículos dedicados a su mentor<sup>599</sup>. Incluso es posible que su presencia en la isla haya inducido a la proliferación de estudios sobre Ortega y Gasset, pues contamos entre los origenistas con diversos trabajos sobre su figura. Así, José Lezama Lima elaboró un texto sobre Ortega titulado “La muerte de Ortega y Gasset” con motivo del fallecimiento del mencionado autor<sup>600</sup>. Por su parte Gastón tiene varios artículos dedicados a la figura del insigne filósofo: “José Ortega y Gasset”, “Para una imagen de Ortega y Gasset” y otros dedicados a su influencia americana: “Lo que debemos a Ortega I” y “Lo que debemos a Ortega II”<sup>601</sup>, además de la caracterización personal que se deja traslucir,

---

<sup>597</sup> Gastón Baquero: “José Ortega y Gasset”, en *Geografía literaria (1945-1996)*, op. cit., p. 24.

<sup>598</sup> José Ortega y Gasset (Madrid, 1883-Madrid, 1955) filósofo y ensayista español perteneciente a la llamada generación del 14, entre cuyas obras destacan: *La deshumanización del arte* (1925) y *La Rebelión de las masas* (1930).

<sup>599</sup> Entre las aportaciones de la pensadora andaluza encaminadas a ensalzar la figura de su maestro cabe señalar los siguientes artículos: “Ortega y Gasset universitario”, en *El Sol* (1936) Madrid, 8 de marzo, “Ortega y Gasset, filósofo español, en *Asomante* (1949) San Juan, enero-marzo, 1, y “La filosofía de Ortega y Gasset”, en *Ciclón* (1955), La Habana, 12.

<sup>600</sup> José Lezama Lima: “La muerte de Ortega y Gasset” publicado en el último número de la revista fundamental del grupo, y consultado en su edición facsimilar: *Revista Orígenes*, [volumen VII], op. cit., pp. 488-490.

<sup>601</sup> Gastón Baquero: “José Ortega y Gasset”, en *Diario de la Marina*, 25 de Febrero de 1945, recogido en *Geografía literaria (1945-1996)*, op. cit., pp. 23-26; “Para una imagen de Ortega y Gasset”, en *Revista Carteles* de La Habana en 1955; “Lo que debemos a Ortega I” fue publicado inicialmente en el *Diario de la Marina*, el 21 de Octubre de 1955, y posteriormente recogido y comentado por Alberto Díaz-Díaz en

aunque sea indirectamente, en muchos otros de sus textos. Con motivo de su muerte, también le hace una semblanza que supone un elogio de su persona: “Ortega y Gasset, más allá de todas sus virtudes de sabio, de escritor maravilloso, de profesor estupendo, de pensador señero [...] es un hombre cuya actitud ante el mundo, y especialmente ante el mundo hispánico, le ha dado la rara, la extrema condición que la providencia confiere: la condición de hombre indispensable”<sup>602</sup>, pues Baquero, casi siempre pone por delante al hombre frente a su obra.

El aprecio que el poeta cubano sintió hacia Ortega<sup>603</sup> se deja ver en las alusiones que hace a su pensamiento<sup>604</sup>. Así, con motivo del homenaje a Eugenio Florit, nuestro poeta señala con respecto a la limitación que la naturaleza ocasiona al ser humano: “recordemos a Ortega cuando decía que «el hombre no es naturaleza sino historia» y unas líneas más abajo continúa: “También decía Ortega que «nacer es caer presa de un contorno inexorable»”<sup>605</sup>, ya que ambos consideran que el ser humano no puede deslindarse de sus acaecimientos personales. Idea esta última que nuestro poeta menciona en diferentes textos en los que se deja entrever su propia consideración de exiliado.

Si Ortega afirmaba aquello repetido hasta la saciedad de “yo soy yo y mis circunstancias”, Gastón Baquero explicará su poesía como “el testimonio de un señor aprisionado por los hierros de la existencia”. Según él mismo reconoce, “este mundo forzoso de Adán –vivir es caer presa de un contorno inexorable, decía Ortega– es el

---

*Perfil íntegro de Gastón Baquero*, Madrid, Visión libros, 2011, pp. 366-370; la segunda parte “Lo que debemos a Ortega II, fue igualmente publicado en primera instancia en el *Diario de la Marina*, el 25 de Octubre de 1955, y con posterioridad recogido en el estudio *Perfil íntegro de Gastón Baquero*, *op. cit.*, pp. 373-376.

<sup>602</sup> Gastón Baquero: “José Ortega y Gasset”, en *Geografía literaria*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>603</sup> Entre 1939 y 1946, Ortega y Gasset da cursos y conferencias por toda Hispanoamérica, de ahí posiblemente el conocimiento que Gastón Baquero tiene de él, y particularmente de textos suyos como *Qué es filosofía*, o *La idea del principio de Leibniz*, filósofo éste de gran trascendencia en el poeta cubano, y por ende en su obra poética.

<sup>604</sup> También “El poeta y el misterio” de Ortega y Gasset establece relación con la propia poética de Gastón Baquero, para quien la filiación del auténtico versificador con el misterio es innegable.

<sup>605</sup> Gastón Baquero: “Dos poetas cubanos”, en *ABC* (1997) 16 de mayo.

nuestro, el *antiparaiso*”<sup>606</sup>, se trata de algo que también él refleja de modo parecido en su propio pensamiento poético: “a la tonta clasificación de escapismo que algún pragmático realista quiera colgarle a estos poemas, respondo: nadie puede escapar de la Gran Prisión que es el planeta, prisionero del cosmos a su vez. Tanto el poeta escapista como el confesional son dos autómatas” (“Discurso del Baphomet que el lector puede saltarse”, *P. C.*, 382), y señala además la inevitable relación entre su poesía y su propia existencia:

Admite que su obra es fiel reflejo de su vida, al igual que le ocurre a un carpintero o zapatero. “Todo lo que hacemos lleva nuestra biografía. Quizás esta sea una de las cárceles del hombre, del espíritu humano que no puede salir nunca de su cuerpo. Como dice el dicho: «no se puede saltar fuera de la sombra». Toda poesía es confesional”<sup>607</sup>.

Esta teoría orteguiana de la influencia irremediable de nuestro ambiente, la traslada el autor a su propia labor poética. Se trata en su caso particular de una escritura que habría sido diferente si el poeta dispusiese de la libertad necesaria, esa de la que – según Ortega– carecemos siempre: “Y yo he vivido como todo el mundo en un contorno inexorable que no me ha gustado nada. Tenía que haber sido un poquito más libre y romper. Espíritu de ruptura es lo que me ha faltado y me sigue faltando. A mí me da mucha pena no haber hecho la poesía que yo realmente apreciaba más: de ruptura, el gran himno, el gran grito, la poesía en grande, en una palabra, sin prejuicios, sin trabas, sin lastre”<sup>608</sup>.

También Pío E. Serrano, establece la dependencia del pensamiento de Gastón Baquero con algunas ideas de Ortega, pues según el mencionado crítico, siguiendo su magisterio “contempla la vida como «abandono del ser en disponibilidad» y, cauteloso

---

<sup>606</sup> Gastón Baquero: “La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo”, en *Ensayo, op. cit.*, p. 22.

<sup>607</sup> José Luis Zurita: “Gastón Baquero, despertador de sueños”, *loc. cit.*, p. 22.

<sup>608</sup> Eduardo Rodríguez Santana: “La poesía es como un viaje”, *loc. cit.*, p. 6.



ante el reino de la plena libertad individual, únicamente se permite la renuncia para mantenerse plenamente libre, sin límites”<sup>609</sup>. Y es que, aunque Baquero haya dicho sentirse coartado de algún modo a la hora de escribir, sus poemas son la muestra más plausible de la suprema libertad que dominó su obra.



Máquina de escribir de Gastón Baquero en el Pequeño Museo del Escritor<sup>610</sup>

Siguiendo con la interpretación poética en ambos autores, es forzoso establecer un paralelismo en el acercamiento a la creación poética como redescubrimiento de la realidad. Así, son enormemente significativas las palabras del filósofo al respecto. Para Ortega, ante la lectura de un poema “notamos que súbitamente se nos descubre y revela algo, y, a la par, lo revelado y descubierto nos parece lo más sabido y viejo del mundo” y, como consecuencia y “con perfecta ingenuidad exclamamos ¡Qué verdad es esto, sólo que yo no me había fijado! Diríase que llevamos dentro, inadvertida, toda futura poesía y que el poeta, al llegar, no hace más que subrayarnos, destacar a nuestros ojos lo que ya poseíamos. Ello es que el descubrimiento lírico tiene para nosotros un sabor de reminiscencia, de cosa que supimos y habíamos olvidado”<sup>611</sup>.

---

<sup>609</sup> Pio E. Serrano: “Gastón Baquero o el reino de la incondicionado”, *loc. cit.*, p. 16.

<sup>610</sup> En <http://hannaosemicz.wordpress.com/2013/07/15/el-silenciero/> [12/02/2014]

<sup>611</sup> José Ortega y Gasset: *Espíritu de la letra*, en Revista Occidente-Alianza, Madrid, 1986, p. 126.

Asociado al tema de la propia escritura y sus condicionamientos externos, también el motivo de la infancia, tan caro a Baquero, tiene igualmente un sustrato fundamental en la reflexión del escritor español. Según él “volver al sitio de donde se nos ha desterrado es una emoción incomparable porque es en cierto modo, volver uno a sí mismo, volver a entrar en el propio pasado, volver a hallarse en un cuarto del propio corazón que estuvo largo tiempo cerrado”<sup>612</sup>. De la relación del destierro con la infancia también dará cuenta su discípula María Zambrano, para quien la edad primera del ser humano es también una forma de destierro. Pero hay además otra forma de exilio, la que asoma en Gastón Baquero del ser humano como un ente abandonado por Dios después de su creación, que se manifiesta en algunos textos como “cuando los niños hacen un muñeco de nieve” y nos permite establecer una serie de paralelismos significativos con la mencionada teoría del pensador español.

### **II.5.3. María Zambrano, hija adoptiva de las islas. Su enseñanza filosófica.**

“Ínsula más que península ibérica”  
(María Zambrano<sup>613</sup>).

“Este tema de las islas es un poco retórico, por no decir artificial y artificioso. «Todo es isla», enseñaba Juan Ramón: “Australia es una isla, y la tierra es isla: y otra isla es la luna”

(Gastón Baquero<sup>614</sup>)

En la entrevista realizada por Felipe Lázaro al autor en 1987, el poeta menciona los recuerdos que tiene de la permanencia de Juan Ramón Jiménez en la Habana, y se refiere además al conocimiento y al contacto que mantuvo con otras figuras del exilio

---

<sup>612</sup> José Ortega y Gasset: *Misión de la Universidad*, Alianza-Revista de Occidente, Madrid, 2004, p. 83.

<sup>613</sup> Sentenciaba María Zambrano acerca de algunos países que “por especiales circunstancias históricas y geográficas, han sido islas en realidad: tal España. La isla más que Península Ibérica” (María Zambrano: “La isla de Puerto Rico (nostalgia y esperanza de un mundo mejor)”, en *Islas*, edición de Jorge Luis Arcos, Madrid, Verbum, 2007, pp. 4-5).

<sup>614</sup> Alberto Linares Brito: “Gastón Baquero: misterio, voluntad de misterio. Entrevista a Gastón Baquero”, en *La Espiral incesante* Entrevista a Gastón Baquero”, en *Revista Ateneo de la Laguna* (1999) diciembre, 7, p. 46. También en <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/cateneo/id/73> [23/05/2014].

español como María Zambrano, José Gaos, Joaquim Xirau, Claudio Sánchez Albornoz, Ferrater, entre otros<sup>615</sup>. Dejando de lado a Juan Ramón, a quien dedicaremos otro apartado específico, y en relación a la siguiente de las personalidades mencionadas, la de la célebre pensadora María Zambrano<sup>616</sup>, es preciso mostrar su relación vital y literaria con los miembros del grupo, para comprender así el papel efectivo que desempeñó en la poética baqueriana. De esta relación afectuosa deja también constancia la publicación de diversos textos de la autora en las publicaciones comunes<sup>617</sup>, así como las que le dedican a ella autores que se hallan fuera del círculo literario de dichos escritos<sup>618</sup>.

Si se trata de estudiar la acogida de la escritora por parte de este grupo literario que nos concierne, es al sobresaliente Lezama al primero que debemos acudir. Como sabemos, fue José Lezama Lima quien inició con la autora una amistad que mantuvo hasta su muerte a través de una amplia correspondencia; de ella dan cuenta los diversos compendios de dicho epistolario<sup>619</sup>, que nos dan una idea del estrecho lazo, tanto vital

---

<sup>615</sup> Sobre la presencia de diversos intelectuales y escritores en la vida del poeta durante su estancia en Cuba, Luis María Ansón destaca lo siguiente: “Mientras vivió en Cuba el poeta se acercó a Juan Ramón Jiménez, a María Zambrano, a Pedro Salinas, a Menéndez Pidal” (Luis María Ansón: “El exterminio de un poeta”, en *El Cultural* (2014) Madrid, Martes, 24 de enero). El mismo contacto con la autora establece Alberto Díaz-Díaz durante la estancia en su país natal: “Ramón Menéndez Pidal, María Zambrano, Rafael Marquina, Juan Chabás, Pedro Salinas, o el omnipresente Juan Ramón Jiménez” (Gastón Baquero: *Fabulaciones en prosa, op. cit.*, p. 15). En la cronología de la autora, publicada por el Instituto Cervantes, también se confirma que “entre los intelectuales hispanoamericanos, la visitaban Octavio Paz, Eliseo Diego, Gastón Baquero, García Bacca, Jaime Valle-Inclán”. (Es posible consultar la mencionada cronología en: [http://cvc.cervantes.es/actcult/zambrano/cronologia/1984\\_1991.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/zambrano/cronologia/1984_1991.htm) [15/01/2014]).

<sup>616</sup> María Zambrano Alarcón, ensayista y filósofa española, discípula de Ortega y Gasset, nació en Málaga (1907) y murió en Madrid (1991). Trabajó como profesora en la Universidad Complutense madrileña, se exilió al término de la guerra civil y ejerció su magisterio en Cuba, México y Puerto Rico. Tras residir en Francia y Suiza, regresó a España en 1984. Fue galardonada con el premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades (1981), y el Cervantes (1988). Entre su amplia producción destacan obras como: *Filosofía y poesía* (1943), *El hombre y lo divino* (1955), *De la aurora* (1986) y *Delirio y destino* (1988).

<sup>617</sup> Entre los escritos de la autora que engrosaron las páginas de la revista *Orígenes* cabe mencionar los que siguen: “La metáfora del corazón”, en *Orígenes* (1944) La Habana, octubre, 1, 3; “El caso del coronel Lawrence”, en *Orígenes* (1945) La Habana, julio, 2, 5.

<sup>618</sup> Aníbal Rodríguez: “María Zambrano: El pensamiento vivo de Séneca”, en *Orígenes* (1945) La Habana, junio, 2, 5.

<sup>619</sup> Entre las recopilaciones de la correspondencia entre estos dos escritores cabe señalar las siguientes: *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano y entre María Zambrano y María Luisa Bautista*, edición, introducción y notas de Javier Fornieles Ten, Sevilla, Espuela de Plata, 2006; *Cartas desde una soledad: epistolario entre María Zambrano, José Lezama Lima, María Luisa Bautista y José Ángel Valente*, edición de Pepita Jiménez Carreras, Madrid, Verbum, 2008; *La amistad que se prueba*.

como literario, que concernía a ambos. La misma autora se refiere en varias ocasiones a este encuentro inicial, como una especie de hallazgo excepcional<sup>620</sup>, así como a la admiración y aprecio hacia el poeta, que se perpetuará hasta su muerte en 1976, y cuyo lazo continuará de algún modo a través de la esposa de aquel<sup>621</sup>. Como ejemplo de esta amistad mutua resultan asimismo de provecho los escritos de Lezama sobre María Zambrano, así como los de la pensadora sobre el poeta cubano: “La Cuba secreta”, “José Lezama Lima en La Habana”, “Cuba y la poesía de José Lezama Lima”, “Hombre verdadero: José Lezama Lima”, “José Lezama Lima, vida y pensamiento”<sup>622</sup>.

Otros autores del grupo que mantuvieron contacto con la autora fueron Virgilio Piñera y Cintio Vitier<sup>623</sup>. El segundo diserta sobre ella en “Lecciones de María Zambrano”, o “Presencia de María Zambrano en Cuba”, entre otros<sup>624</sup>. Por su parte, Fina García Marruz deja constancia de su aprecio en su ensayo *María Zambrano entre el alba*

---

*Cartas cruzadas: José Lezama Lima, Fina García Marruz, Medardo Vitier y Cintio Vitier*, edición de Amauri Gutiérrez Coto, Santiago de Cuba, 2010.

<sup>620</sup> Acerca de su crucial encuentro con Lezama, María Zambrano explica lo siguiente: “José Lezama Lima se me apareció desde que lo encontré en aquel mi primer descubrimiento de Cuba en 1936, descifrando esos secretos y su paciente y callada labor de tantos años, signo de una inmutable vocación, ha confirmado el presentimiento con la ofrenda, de una cumplida obra”, (María Zambrano: “La Cuba secreta”, en *Islas*, *op. cit.*, pp. 93-94).

<sup>621</sup> Véase al respecto *Correspondencia entre José Lezama Lima y María Zambrano y entre María Zambrano y María Luisa Bautista*, *op. cit.*, pp. 209-315.

<sup>622</sup> “La Cuba secreta”, en *Orígenes* (1948) La Habana, 20 en la edición facsímil [tomo IV], pp. 63-69; “José Lezama Lima en La Habana”, en *Índice* (1968) Madrid, junio, 232; “Cuba y la poesía de José Lezama Lima”, en *Ínsula* (1968) Madrid, julio-agosto, 260-261; “Hombre verdadero: José Lezama Lima”, en *El País* (1977) Madrid, II, 27 de noviembre, “José Lezama Lima, vida y pensamiento”, en *ABC* (1988) 7 de mayo.

<sup>623</sup> De la correspondencia entre María Zambrano y los mencionados miembros del grupo *Orígenes*, da cuenta la siguiente recopilación de sus textos: María Zambrano: *La Cuba secreta y otros ensayos*, edición e introducción de Jorge Luis Arcos, Madrid, Endymión, 1996. Sobre la relación de la filósofa con estos dos autores tenemos también sendos estudios: uno de Enrique Saíenz: “La obra inicial de María Zambrano en José Lezama Lima y Cintio Vitier: algunos apuntes” de un especial dedicado a la obra de la escritora, titulado *María Zambrano. La hora de la penumbra*, en *República de las letras. Revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 84-85, segundo trimestre de 2004, pp. 133-149, y otro de Jorge Luis Arcos: “María Zambrano y Virgilio Piñera o el diálogo de la intensidad”, en *República de las letras. Revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores* (2009), 114, pp.185-190.

<sup>624</sup> Es posible consultar los siguientes artículos de Cintio Vitier: “Lecciones de María Zambrano”, en María Zambrano: *Papeles para una poética del ser*, Litoral, Torremolinos, Málaga, 1983 [tomo II], pp. 195-207; “Presencia de María Zambrano en Cuba”, en *Actas II Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*, Vélez-Málaga, Fundación María Zambrano, 1998; “María Zambrano y Cuba: un testimonio”, en Carmen Revilla: *Claves para la razón poética. María Zambrano, un pensamiento en el orden del tiempo*, Madrid, Trotta, 1998; “Persona y democracia de María Zambrano”, en *Unión* (2000) La Habana, octubre-diciembre, 41, pp. 71-72, o “María”, en *Unión* (2004), La Habana, enero-marzo, 53, p. 3.

y la aurora<sup>625</sup>. Por último, Eliseo Diego tratará sobre ella en “Una muchacha llamada María<sup>626</sup>”.

De su amistad personal con los miembros del Grupo, incluido Gastón Baquero, deja constancia Jorge Luis Arcos, retomando la valoración de Moreno Sanz, quien “refiere algunas de las principales amistades en Cuba de María Zambrano”, y que son las que siguen: “Aparte de Lezama, Vitier y Fina García Marruz, y demás miembros del grupo Orígenes: Eliseo Diego, Piñera, el orteguiano Agustí Pi, el músico Julián Orbón y su esposa, el padre Ángel Gaztelu, Gastón Baquero –Jefe de Redacción del Diario de la Marina–, el crítico de arte Guy Pérez Cisneros, el pintor Mariano Rodríguez y José Rodríguez Feo, por entonces co-director de Orígenes”<sup>627</sup>.

Pero es la propia autora quien además se refiere a muchos de ellos, sin descontar por supuesto a Gastón Baquero:

Lezama y los que forman con él unidad de aliento, más que grupo, apenas han sido anotados en los libros de los que escuchan poesía. ¿Por qué? Allí están las revistas: *Espuela de Plata*, *Verbum*, *Nadie Parecía*, *Clavileño*, *Poeta*, *Orígenes*; los libros de Lezama, de Baquero, de Piñera, de Cintio Vitier y de casi todos los que integran la antología<sup>628</sup>.

Del afecto mutuo que los origenistas y la autora se profesaron deja también testimonio la siguiente imagen:

---

<sup>625</sup> Fina García Marruz: *María Zambrano entre el alba y la aurora*, La Habana, Vivarium, 2004; Escribió asimismo varios artículos dedicados a la pensadora: “De Antígona a Nina: del delirio a la esperanza” en *María Zambrano. 1904-1991*, Excma. Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 2000, o “Carta a María Zambrano acerca de *Antígona*”, en *Unión* (2004) La Habana, enero-marzo, 53, pp. 4-6.

<sup>626</sup> Eliseo Diego: “Acerca de una muchacha llamada María Zambrano”, en *María Zambrano en Orígenes*, México, El equilibrista, 1987, y en *La Gaceta de Cuba* (1989), La Habana, julio.

<sup>627</sup> María Zambrano: *Islas*, edición de Jorge Luis Arcos, *op. cit.*, LXI.

<sup>628</sup> María Zambrano: “La Cuba secreta”, en *Islas*, *op. cit.*, p. 94.



**María Zambrano, con su hermana Araceli y algunos componentes del grupo *Orígenes*. Entre otros, Gastón Baquero, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Lezama Lima y el padre Gaztelu<sup>629</sup>**

Por lo que toca a Baquero, escribió acerca la autora en su artículo “Recuerdo sobre exiliados españoles en La Habana”<sup>630</sup>, y la menciona en numerosos momentos de su obra ensayística, en la que da muestra, una vez más, del aprecio que sintió por la pensadora. Son ejemplo de ello las siguientes palabras utilizadas para referirse a ella en un artículo suyo: “Nosotros tuvimos lección inolvidable con la impresionante intervención primera de María Zambrano, que dijo así como de pasada, con sólo asomarse un poco a la ventana de un castillo interior certeramente iluminado y enhiesto, las cosas capitales de la noche...”<sup>631</sup>. Por su parte, también la autora demostró congratularse con la obra del poeta, disertando sobre el misterio, la inocencia y la imposibilidad del vacío en su obra con las siguientes palabras:

Bastarían la poesía de Lezama y la de Gastón Baquero para que se probara esto: que la suntuosa riqueza de la vida, los delirios de la substancia están primero que el vacío; que en el principio no fue la nada.

---

<sup>629</sup> La imagen ha sido tomada del artículo de Enrique Saínz: “La obra inicial del María Zambrano en José Lezama Lima y Cintio Vitier: Algunos apuntes”, *loc. cit.*, p. 149.

<sup>630</sup> Gastón Baquero: “Recuerdo sobre exiliados españoles en La Habana, en *Cuadernos hispanoamericanos* (1989) Madrid, noviembre-diciembre, 473-474, pp. 219-220.

<sup>631</sup> Gastón Baquero: “Simposium sobre Paul Valéry”, en *Diario de la Marina* (1945) La Habana, 6 de diciembre, y recogido posteriormente en *Fabulaciones en prosa, op. cit.*, p. 54.

Y antes que la angustia, la inocencia cuyas palabras escritas y borradas en la arena permanecen sin letra, libres para quien sepa algo del misterio<sup>632</sup>.

Analizada ya la presencia física, así como la camaradería y el respeto intelectual entre la autora y los miembros del grupo lezamiano, nos resta ahora tratar un aspecto de singular importancia para el tema que nos ocupa: las aportaciones de María Zambrano a la cosmovisión poética de estos autores, si bien debemos dejar claro que en muchos casos sería mejor hablar de enriquecimiento mutuo que de aportaciones individuales, pues también la autora amplió su pensamiento con las ideas de los escritores que nos ocupan. Cabe entonces hablar de ciertas afinidades, como las señaladas por Jorge Luis Arcos, quien, refiriéndose en concreto al caso de Lezama, lo resume en una idea: “ambos persiguieron el mismo imposible: una sabiduría otra”<sup>633</sup>. Concepción que amplía explicando las motivaciones ajenas que ambos incluyen en sus reflexiones, poética la primera, filosófica la segunda: “Si Lezama, desde la poesía, el verbo encarnado, se nutre de toda una sabiduría mítica, religiosa, filosófica, histórica, María Zambrano desde la filosofía, incorporará igualmente todo un saber olvidado por la razón: la mística, las religiones paganas, el vasto mundo de lo sagrado, la vida misma o las categorías de la vida o el sentir”<sup>634</sup>.

Jorge Luis Arcos menciona tres aspectos del pensamiento de María Zambrano durante su exilio insular que no podemos dejar de lado en relación con los origenistas y, más concretamente, con el autor que nos ocupa: la “revelación del mundo de lo sagrado

---

<sup>632</sup> María Zambrano: “La Cuba secreta”, en *Orígenes. Revista de arte y literatura* (1948) La Habana, invierno, V, 20, p. 5, en la edición facsimilar de la misma: *Orígenes. Revista de arte y literatura, La Habana 1944-1956* [volumen IV], *op. cit.*, p. 65; recogido posteriormente en *Islas, op. cit.*, p. 95; y que unas líneas más adelante vuelve a referirse a la reinención de la historia, tanto de Lezama como de Baquero, con las siguientes palabras: “todo don gratuito de lo corpóreo, de la obscura noche sensorial; todo, rememoración histórica como “San Juan ante portam latina” o Saúl sobre su espada” (*Ibidem*).

<sup>633</sup> Jorge Luis Arcos: “Confluencias entre José Lezama Lima y María Zambrano”, en *Aurora* (2010) 11, p. 19.

<sup>634</sup> *Ibidem*.

y de las categorías íntimas de la vida, la razón poética y el insularismo”<sup>635</sup>. Tomaremos dos de estos aspectos para articular nuestra comunión Zambrano-Baquero: lo sacro y el arte de lo poético, pues el tema de la insularidad, aunque no debemos olvidar la importancia que cobra en otros integrantes del grupo (como Lezama Lima o Virgilio Piñera, si bien desde perspectivas contrapuestas), es relegado a un segundo plano por parte de Gastón Baquero.

En primer lugar, son abundantes las menciones a lo sagrado en la autora, sobre todo vinculadas a su etapa americana; durante su estancia en la Habana lo sagrado se acentúa, convirtiéndose así en uno de los puntos de conexión con la poética origenista, lo que nos permite vincularla de forma específica con la figura de Gastón Baquero. Acerca de esta presencia tan cubana en la autora, Jorge Luis Arcos valora sus escritos insulares como una “revelación del mundo de lo sagrado, fundamentalmente en Cuba, pero también en Puerto Rico”<sup>636</sup>. Durante su estancia en las islas, María Zambrano reflexiona acerca de la ausencia de lo divino en el mundo contemporáneo, idea que desarrolla en su estudio de 1955, *El hombre y lo divino*. Lo sagrado se ha desvanecido de la sociedad contemporánea, y es esta desaparición, este vacío, el que lleva a la poesía a ocupar el lugar de lo sagrado, de la unión primigenia y necesaria del hombre con la divinidad. Dice en el ensayo arriba mencionado: “La realidad es lo sagrado y sólo lo sagrado la tiene y la otorga”<sup>637</sup>. Por su parte, Baquero hará suyo este pensamiento en su ensayo “La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo” en el que también se refiere al ateísmo como signo de nuestro tiempo y a la poesía como sustituto de lo divino: “podemos ir reconociendo ya que si el hombre volvió a buscar a tientas el cuerpo secreto

---

<sup>635</sup> María Zambrano: *Islas*, edición de Jorge Luis Arcos, *op. cit.*, p. XIX.

<sup>636</sup> *Ibíd.*, p. IX.

<sup>637</sup> María Zambrano: *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 33.



de la poesía fue porque intuitivamente descubrió que necesitaba sustitutos para el Dios que había perdido”<sup>638</sup>.

Según Jorge Luis Arcos, será Cuba y el pensamiento del grupo, lo que posibilite a Zambrano la simbiosis perfecta de la poesía con lo sagrado:

Si lo sagrado es el tiempo de los orígenes, suerte de prehistoria, o historia ancestral, tiempo entonces poético por excelencia, como ella misma precisa en otra ocasión, toda su experiencia cubana y puertorriqueña (pero sobre todo aquella primera por su relación con la Poesía) son, para María Zambrano, el símbolo carnal, viviente, físico, encarnado, del mundo de lo sagrado<sup>639</sup>.

Se trata de la respuesta a una reflexión que la propia autora había planteado ya en su artículo “Apuntes sobre el tiempo y la poesía” (1942) en el que defiende que “la poesía primera que nos es dado conocer es lenguaje sagrado, más bien el lenguaje sagrado propio de un periodo sagrado anterior a la historia, verdadera prehistoria”<sup>640</sup>. Se trata, en suma, de una identificación del lenguaje poético con los modos primitivos de acercamiento a la divinidad. Si tanto María Zambrano como Gastón Baquero recurrían al motivo del sueño como una forma de viaje a los orígenes, y si en ambas poéticas el sueño se asocia a lo sacro, donde hallamos nuestra verdadera esencia, un paso más los llevará a la identificación del sueño con la poesía<sup>641</sup>. La misma autora lo expresa claramente en su obra mencionada, *El hombre y lo divino*, donde explica: “Hundirse en el sueño es el origen de la música y la poesía. Hay una sabiduría del sueño, no reconocida por la razón del hombre despierto, adivinación”<sup>642</sup>, en una simbiosis de sapiencia convencional y exotérica.

---

<sup>638</sup> Gastón Baquero: “La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo”, en *Ensayo*, edición de Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart, *op. cit.*, p. 14.

<sup>639</sup> María Zambrano: *Islas*, edición de Jorge Luis Arcos, *op. cit.*, p. XXIII.

<sup>640</sup> *Ibid.*, p. XXI.

<sup>641</sup> Ivette Fuentes: “La amistosa compañía. Sobre algunas aristas de influencia de María Zambrano y Juan Ramón Jiménez en la poética de Lezama Lima”, en *Cuba: poesía, arte y sociedad: seis ensayos*, coord. Manuel Cuesta Morúa, Madrid, Verbum, 2006, pp. 59-89.

<sup>642</sup> María Zambrano: *El hombre y lo divino*, *op. cit.*, p. 176.

Pese a todo, lo divino no ha desaparecido totalmente del pensamiento de estos autores. Esto es, sería posible –en este asunto de la religiosidad– establecer la tríada Lezama-Zambrano-Baquero. Si Jorge Luis Arcos descubre una comunión entre los dos primeros en este sentido<sup>643</sup>, tanto más próximo a la misma espiritualidad católica se encuentra Gastón Baquero. Pero recordemos que se trata en cualquier caso de una búsqueda de la divinidad que no excluye la de la poesía como forma de encuentro y trasmisión de lo sagrado, esa que es punto de amarre e irradiación de los origenistas.

Lo dicho nos deja ya en los lindes del segundo tema, el que concierne a la poesía; además de su contribución al espacio de lo sagrado, hay otros aspectos que Baquero comparte con María Zambrano, –al igual que con otros miembros del grupo– con respecto a la creación poética. Si para Baquero la poesía es tan real como la historia, no menos será así para la autora exiliada, para quien la poesía adultera la historia y se constituye ella en tradición indiscutible<sup>644</sup>; pero también la búsqueda del origen, substancialmente baqueriana, es muy valorada por la autora, quien afirma que “«La poesía quiere reconquistar el sueño primero, cuando el hombre no había despertado de la caída». Ello quiere decir que el poeta debe luchar y que no descansará hasta encontrarse en la plenitud del origen”<sup>645</sup>. En esa búsqueda de lo primigenio, el poema se vuelve una realidad autónoma con vida propia, como reverberación constante de la realidad. Así, también para María Zambrano, el ritmo se constituye en la respiración del poema<sup>646</sup>. No olvidemos la importancia de la musicalidad en Gastón Baquero, quien además asume de forma marcadamente natural su escritura como una segregación natural: “las citas o

---

<sup>643</sup> Véase al respecto el artículo de Jorge Luis Arcos: “María Zambrano y José Lezama Lima: una comunión en torno a la Noche Oscura de San Juan de la Cruz, en *Albur* (1992) La Habana, mayo, número especial, pp. 174-177.

<sup>644</sup> Antonio Colinas, remedando a la filósofa española señala como “la poesía deshace la Historia, la desviste hacia el ensueño primitivo, donde el hombre ha sido arrojado.» Por tanto, si la poesía deshace la historia, la poesía no es otra cosa que «la verdadera historia» (Antonio Colinas: *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela, 2008, p. 31).

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>646</sup> “María Zambrano, la última iniciada de la cadena, ¿no nos dijo que al respirar, «las almas respiran en la armonía respiran en el ritmo?»” (*Ibid.*, p. 33).

alusiones literarias son en mí inevitables, porque me brotan como un sudor de la memoria”<sup>647</sup>. Con relación a esa búsqueda de lo oriundo, si en Gastón Baquero hay un interés especial por Grecia como regreso a los orígenes, de esa búsqueda clásica tampoco está exenta María Zambrano, para quien, como para nuestro poeta lo pagano no está reñido con lo religioso<sup>648</sup>.

Por su parte, la idea del poeta como indagador de lo primigenio y como testigo de la historia es también común a ese triángulo amistoso que forman María Zambrano, José Lezama Lima y Gastón Baquero. Así en *Filosofía y poesía*, la autora afirma que “Poesía es sentir las cosas en *status nascens*”. De manera similar dirá Lezama que “el poeta es el testigo –único que se conoce– del acto inocente de nacer”, y que Gastón Baquero poetizará, huelga decirlo, en poemas tan aclaratorios al respecto como “Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 43-55, o “Memorial de un testigo”, *P. C.*, 106-109.

Al margen de todos estos motivos, más o menos filosóficos o poéticos, que el poeta cubano retoma de la autora, la propia circunstancia vital, tan parecida en ambos, los hace partícipes de un mismo sentimiento de extrañeza y proximidad a un tiempo. La cercanía que sintió la filósofa española en el contexto insular, es la misma que Baquero comprobará durante su estancia en España. Y posiblemente se inspirase en un pensamiento expuesto por la autora en su artículo “La Cuba secreta” en el que compara la luz andaluza a la habanera<sup>649</sup> para su recreación de la Andalucía lorquiana. Se refiere la autora a la luminosidad, en un proceso similar al que luego utilizará el poeta para uno de sus textos laudatorios a Federico, en los que se pregunta: “¿En dónde estoy? No

---

<sup>647</sup> Alberto Linares Brito: “Gastón Baquero: Misterio, voluntad de misterio. La espiral incesante. Entrevista a Gastón Baquero”, *loc. cit.*, p. 46.

<sup>648</sup> Según Linares Brito, María Zambrano encuentra en Grecia y en el helenismo “los símbolos primeros y salvadores, pero, eso sí, remontando un tipo de conocimiento de raíces puramente paganas para acabar insertándolos, en los capítulos finales, en la tradición bíblica y cristiana” (*Ibid.*, p. 319).

<sup>649</sup> María Zambrano explica su sensación de familiaridad en la isla poniendo de manifiesto como “al lado de aquel Mediterráneo, como en las orillas de este mar de la Habana, la luz y la sombra caen literalmente sobre la tierra hundiéndose” (María Zambrano: “La Cuba secreta”, *loc. cit.*, p. 3).

acierto a distinguir una luz de otra luz, / ni un cielo de otro cielo” (“Himno y escena del poeta en las calles de la Habana, *P. C.*, 254). Exiliada y exiliado, en un destierro inverso, el cubano y la española debieron sentir la misma lejanía y vecindad, pues como nos recuerda Baquero, en cualquier punto de la tierra nos hallamos equidistantes con respecto al cosmos. Con motivo de la muerte de Lydia Cabrera lejos de su patria se reafirma Baquero en la idea de que “un exiliado excepcional, Séneca, se consoló a sí mismo en ocasión parecida, y nos dejó a todos el poderoso consuelo «En cualquier punto de la tierra donde nos hallemos –decía– estamos siempre a la misma distancia de las estrellas»<sup>650</sup>, y que resume el natural optimismo de Baquero.

## II.6. El Modernismo literario español en la literatura cubana.

“Así voy yo, borracho melancólico,  
guitarrista lunático, poeta,  
y pobre hombre en sueños,  
siempre buscando a Dios entre la niebla”

(Antonio Machado<sup>651</sup>)

Al hablar del Romanticismo avanzamos ya que, junto con este, el Modernismo fue un movimiento literario por el que se vio enormemente interesado Gastón Baquero. En general, enjuiciamos la existencia de una filiación entre Baquero y dicho movimiento y hallamos opiniones enfrentadas: mientras que Carlos Javier Morales habla de una subordinación a esta estética, refiriéndose al “culturalismo de los poetas modernistas del mundo hispánico” con los que en su opinión comparte “su ansiedad de absoluto”<sup>652</sup>, Luis Suñen, refuerza la mencionada predisposición al Modernismo, si bien argumentando la necesidad que tiene el poeta de trascenderlo “pasando por la

---

<sup>650</sup> Gastón Baquero: *La fuente inagotable*, Valencia, Pre-textos, 1995, p. 192.

<sup>651</sup> Antonio Machado: Poema LXXVIII, *Soledades, galerías y otros poemas*, en *Poesías completas*, op. cit., p. 140.

<sup>652</sup> Carlos Javier Morales: “La obra fundamental de Gastón Baquero”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, febrero, 548, 1996, p. 143.

liquidación de un realismo en el que nunca creyó y llegando hasta la reivindicación novísima de un cultismo modernista que a él se le quedaba estrecho o el sincretismo caracterizador del presente”<sup>653</sup>. En cualquier caso, no se puede rechazar la influencia que dos autores españoles encuadrados en este movimiento –nos referimos a Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado– tuvieron sobre Baquero, y de ello intentaremos dar justificación en páginas sucesivas.

### 2.6.1. Juan Ramón Jiménez: un cubano de adopción

“Los álamos de plata  
Saliendo de la bruma”  
(J. R. J.)<sup>654</sup>

Desde el punto de vista del momento cubano que nos ocupa, podemos afirmar que la literatura de este país se vio arrasada por la afluencia de la poesía española en la isla, puesto que muchos intelectuales procedentes de nuestro país se refugiaron en ella a causa de la guerra civil. Entre ellos –además de la también andaluza María Zambrano<sup>655</sup>, a la que ya nos hemos referido– cabe destacar la figura de Juan Ramón Jiménez<sup>656</sup>, que se sintió verdaderamente cómodo durante su estancia<sup>657</sup> y realizó una labor intelectual

---

<sup>653</sup> Luis Suñen: “El silencio aceptado”, *loc. cit.*, p. 2.

<sup>654</sup> Los versos constituyen el comienzo del poema de Juan Ramón Jiménez “Auroras de Moguer” que citamos completo a continuación: “¡Los álamos de plata / saliendo de la bruma! / ¡El viento solitario / por la marisma oscura, / moviendo –terremoto / irreal– la difusa / Huelva lejana y rosa! / ¡Sobre el mar, por la Rábida, / en la gris perla húmeda / del cielo, aún con la noche / fría tras su alba cruda / –¡horizonte de pinos!–, / fría tras su alba blanca, / la deslumbrada luna!”, (Juan Ramón Jiménez: poema 116, “Auroras de Moguer”, en *Antología comentada*, edición de Antonio Sánchez Barbudo, Madrid, Ediciones de la Torre, 1985, p. 324.

<sup>655</sup> Existe una afinidad entre María Zambrano y el poeta andaluz a la que alude la autora en su artículo: “Poeta, profeta Juan Ramón Jiménez”, en *Ínsula* (1981) Madrid, XXXVI, julio-agosto, 416-417, p. 1.

<sup>656</sup> El poeta español Juan Ramón Jiménez nació en Moguer (Huelva) en 1881 y murió en San Juan de Puerto Rico en 1956. Su extensa labor poética le mereció el premio nobel de literatura en 1956. Al estallido de la guerra civil, él y su esposa, Zenobia Camprubí parten a Cuba y Puerto Rico (1936), y posteriormente a los Estados Unidos (1939). Entre sus obras podrían destacarse algunas como: *Arias tristes* (1903), *Platero y yo* (1917), y *Diario de un poeta recién casado* (1917).

<sup>657</sup> Igual que María Zambrano había percibido una conexión de la realidad cubana con su Andalucía natal también Juan Ramón registra una similar analogía en su *Diario poético 1936-1937*: “La Habana está en mi imaginación y mi anhelo andaluces, desde niño. Mucha Habana había en Moguer, en Huelva, en Cádiz, en Sevilla. ¡Cuántas veces, en todas mis vidas, con motivos gratos o lamentables, pacíficos o absurdos, he pensado profundamente en La Habana, en Cuba!” (Carlos Espinosa Domínguez; “Viajeros con papel y

digna de señalar durante ese tiempo: dictó tres conferencias programadas por la institución Hispanocubana<sup>658</sup>, publicó algunos escritos en diversas revistas de la época como *Orígenes*, *Verbum* y *Espuela de Plata*<sup>659</sup>, y dejó su huella en varios miembros del grupo origenista con la publicación de su *Poesía cubana en 1936*<sup>660</sup>. En lo que se refiere a su relación con los miembros del grupo, cabe señalar la amistad con Lezama Lima durante su permanencia en Cuba, así como el contacto que mantiene el matrimonio tras la marcha, y cuya correspondencia sirve como medio para la trasmisión de textos de Juan Ramón para su publicación en las revistas del cubano<sup>661</sup>. Entre los escritos sobre el poeta español, que dan cuenta de su admiración del poeta insular hacia el español, cabe mencionar su “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” en 1938<sup>662</sup>, el artículo “El secreto de Garcilaso” dedicado a Juan Ramón, así como la publicación de otros ensayos sobre el poeta, como por ejemplo “Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía”, “Tránsito de Juan Ramón” o “Juan Ramón y su integración poética”<sup>663</sup>.

---

pluma II”, en *Encuentro en la red* (2004) miércoles 5 de mayo. En la página de la revista, en el enlace: <http://arch1.cubaencuentro.com/cultura/20040505/3f293e5b0a944ecdf232613eb78110eb.html> [17/01/2013].

<sup>658</sup> Durante su estancia en Cuba, Juan Ramón expuso las siguientes conferencias: “El trabajo gustoso” el día seis de diciembre de 1936, “El espíritu de la poesía española contemporánea” el día trece, y “Evocación de Valle-Inclán” el veinte; las tres publicadas en la revista *Ultra*, en su edición de enero-febrero de 1937.

<sup>659</sup> Juan Ramón Jiménez publicó “Brazo español” (1937), en el número 1 de la revista *Verbum* y “Límite del progreso” (1937), en el número 2. Aunque finalmente no llegó a editarse, pensaba su mentor, Lezama, dedicar un monográfico sobre el poeta en el número 5 de la revista; asimismo, escribió además “La luz del mundo en la vida” (1940) y su poema “Canción” (1940) en el número 3 de la revista *Espuela de Plata*. También sus poemas “El pájaro amigo” (1942), “[La brisa juega con ellas...]” (1943) y “Volcán errante” en los números II, VII y VIII de *Nadie Parecía*, respectivamente. Y finalmente, aparecieron algunos textos suyos en la revista *Orígenes*: “Y el árbol” (1944), en el número 2, “Hacia otra desnudez” (1945), en el número 7, “Encuentros y Respuestas” (1946), en el núm. 10, “En nada más” (1946), en el núm. 12, “Animal de fondo con lo altivo intacto” (1948), en el núm. 18, “Crítica paralela” (1953), en el núm. 34 y “Odas libres revividas” (1955) en el núm. 37.

<sup>660</sup> *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, prólogo y apéndice de Juan Ramón Jiménez, comentario final de José María Chacón y Calvo, La Habana, Institución Hispanocubana de Cultura, 1937; Resulta más accesible una edición más reciente, ya mencionada: *La poesía cubana en 1936* (2008).

<sup>661</sup> La correspondencia poética entre los autores puede consultarse en: *Querencia americana. Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima. Relaciones literarias y epistolario*, edición, introducción y notas de Javier Fornieles Ten, prólogo de Juan Pedro Quiñonero, Sevilla, Espuela de plata, 2009.

<sup>662</sup> El mencionado artículo se publicó primeramente en *Revista Cubana* (1938) La Habana, enero-febrero-marzo, y posteriormente en *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, compilación de Cintio Vitier, La Habana, ed. Arte y literatura, 1981.

<sup>663</sup> José Lezama Lima: “El secreto de Garcilaso”, en *Verbum* (1937) La Habana, junio, 2, pp. 9-41; “Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía”, en *Verbum* (1937) 3, noviembre, pp. 57-64; “Tránsito

Continuando con los integrantes del grupo, también, en los comienzos literarios de Cintio Vitier percibe Enrique Saínz la influencia del poeta español. Acerca de la misma señala “la impronta juanramoniana de sus lecturas de adolescente, en especial de la *Segunda antología poética [1898-1918]* (1933), libro esencial en la formación espiritual del joven cubano”<sup>664</sup>. El mismo origenista expresa la importancia del poeta entre los de su grupo poético con la siguiente afirmación: “Juan Ramón Jiménez significó, para Fina y para mí, la revelación de la filosofía”<sup>665</sup>.



En la imagen de la izquierda, Cintio Vitier y Fina García Marruz (a la derecha) con amigos, en el hotel Vedado de La Habana, donde vivieron Juan Ramón y Zenobia. En la fotografía de la derecha, Juan Ramón con Berta Singerman y un niño con boina, frente al Conservatorio Bach<sup>666</sup>.

de Juan Ramón” (1958), en José Lezama Lima: *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima, op. cit.*, pp. 248-250; “Juan Ramón en su integración poética” (1958), en *Ibíd.*, pp. 254-261; “Recuerdos de J.R.J.” (1965), en *Querencia americana, op. cit.*, pp. 177-180; “Momento cubano de Juan Ramón Jiménez”, en *La Gaceta de Cuba* (1969) La Habana, octubre, recogido posteriormente en *Querencia literaria, op. cit.*, pp. 181-185, y también disponible en la Red: [http://www.lajiribilla.cu/2002/n86\\_diciembre/2029\\_86.html](http://www.lajiribilla.cu/2002/n86_diciembre/2029_86.html) [01/10/2013].

<sup>664</sup> Enrique Saínz: “La obra inicial de María Zambrano en José Lezama Lima y Cintio Vitier: algunos apuntes”, *loc. cit.*, p. 135. Otros datos que se siguen acerca de la influencia de la autora en el poeta cubano son, por ejemplo, la consideración de los libros de Zambrano “*Pensamiento y poesía en la vida española* y *Filosofía y poesía*, de suma importancia en las posteriores reflexiones de Lezama y de Vitier en torno a la poesía; influencia más evidente en el segundo, en especial en su ensayo “Experiencia de la poesía”, conferencia impartida en La Habana en 1944” (*Ibíd.*, p. 138), así como una nueva mención a los primeros textos del origenista, pues “desde sus inicios la poesía se le reveló a Vitier como una forma de conocimiento, del conocimiento enamorado, tesis que sustenta el libro de Zambrano” (*Ibíd.*, p.139).

<sup>665</sup> Estas palabras proceden de una entrevista hecha a Cintio Vitier y recogida en el prólogo a *Islas* de María Zambrano, *op. cit.*, p. LI). Acerca del magisterio que este español universal supuso para el matrimonio también son dignas de consideración las afirmaciones siguientes de Jorge Luis Arcos acerca del “poderoso y decisivo influjo que tuvo en Cintio Vitier y en Fina la poesía de Juan Ramón Jiménez” (Jorge Luis Arcos: “Antonio Machado desde la poesía insular”, en *República de las letras: revista literaria de la Asociación Colegial de escritores* (2008), 107, 2008, p. 109.

<sup>666</sup> La primera imagen procede de <http://www.cubadebate.cu/fotorreportajes/2009/10/02/cintio-vitier-viajero-de-la-esperanza/#.UxhSsj95OKI>. La segunda fue sacada de la revista *La Jiribilla*: [http://www.lajiribilla.cu/2002/n86\\_diciembre/2029\\_86.html](http://www.lajiribilla.cu/2002/n86_diciembre/2029_86.html)

Todas estas afirmaciones pueden leerse de la pluma del propio Vitier quien en su artículo “Juan Ramón Jiménez en Cuba” concuerda con la ya señalada importancia que el español supuso para la poesía cubana del momento: “por todo lo que hizo, escribió y dejó entre nosotros, por su presencia irradiante y lo que significó para Ballagas, para Florit y para los poetas de Orígenes, yo lo considero uno de los fundadores de la cultura poética cubana de este siglo”<sup>667</sup>



**Juan Ramón en una de sus intervenciones frente al auditorio cubano<sup>668</sup>**

Del contacto de este intelectual con la poesía cubana, durante su permanencia en el país dejan constancia algunas afirmaciones que lo vinculan ajustadamente con el grupo de Baquero:

Juan Ramón Jiménez fue acogido en Cuba por las grandes figuras de la inteligencia local pero también por los jóvenes (el poeta Lezama, el padre Ángel Gaztelu, los periodistas Ramón Guirao y Gastón Baquero) y jovencísimos (Eliseo Diego, Cintio Vitier y Fina García Marruz), que ya iban prefigurando lo que luego se conoció como el grupo de Orígenes<sup>669</sup>.

---

<sup>667</sup> Cintio Vitier: “Juan Ramón Jiménez en Cuba” *loc. cit.*, p. 208.

<sup>668</sup> La imagen utilizada procede de Internet, y concretamente del artículo de Juanita Conejero: “Juan Ramón Jiménez en La Habana en 1936”, en *Cubarte. El portal de la cultura cubana*, [06/11/2011] en <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/entrevistas/20525/20525.html>

<sup>669</sup> El fragmento está tomado de: “El secreto de Cuba en Juan Ramón Jiménez y María Zambrano, en *Opus Habana*, 1, 2001 [vol. V], pp. 44-52. En lo que respecta a la relación de Juan Ramón Jiménez con los miembros del grupo Orígenes cabe señalar el siguiente estudio, muy significativo con el tema que nos concierne. Benigno Sánchez-Eppler: *Habits of poetry; Habits of Resurrection. The presence of Juan Ramón Jiménez in the work of Eugenio Florit, José Lezama Lima and Cintio Vitier*, London, Támesis



Concentrándonos ahora en el caso concreto de Gastón Baquero, caben también las páginas que sobre aquél escribió el poeta cubano. Además de los estudios más genéricos en que de manera circunstancial asoma la figura de Juan Ramón, tales como “La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo” o “Recuerdo sobre exiliados españoles en la Habana”<sup>670</sup>, Baquero dedicó al poeta gran cantidad sus textos, cuyos títulos sólo pueden darnos una idea aproximada de su interés por el poeta: “La poesía viviente de Juan Ramón Jiménez”, “Eternidad de Juan Ramón Jiménez”, “Juan Ramón en su luz verdadera”, entre otros<sup>671</sup>. Advirtiendo en él a un auténtico poeta, comenta la irradiación que supuso su llegada a Cuba<sup>672</sup>, y le mostró, sin duda, una gran admiración<sup>673</sup>.

---

Books Limited, 1986; también es digno de mención el ya citado trabajo realizado por este último en *Juan Ramón Jiménez en Cuba*.

<sup>670</sup> Gastón Baquero: “La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo”, *Darío Cernuda y otros temas poéticos*, recogido en *Ensayo, op. cit.*, pp. 11-41; Gastón Baquero: “Recuerdo sobre exiliados españoles en la Habana”, *loc. cit.*, pp. 211-220, y recogido también por Alberto Díaz-Díaz en *De Góngora a Juan Ramón Jiménez, op. cit.*, pp. 143-158.

<sup>671</sup> Sobre su apreciado Juan Ramón redactó Baquero los siguientes escritos: “La poesía viviente de Juan Ramón Jiménez”, en *Diario de la Marina* (1956) 26 de octubre y recogido posteriormente en *Geografía literaria (1945-1996), op. cit.*, pp. 152-155; “Eternidad de Juan Ramón Jiménez”, leído en junio de 1958 en La Habana con motivo de la sesión necrológica en honor al poeta, en el Ateneo de La Habana, en *Darío Cernuda y otros temas poéticos* y recogido en *Ensayo, op. cit.*, pp. 52-69, así como en un volumen independiente (Gastón Baquero: *Eternidad de Juan Ramón Jiménez, op. cit.*); “Juan Ramón Jiménez vivo en el recuerdo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1981) octubre, CXXV, 376-378, pp. 81-89, recogido con anterioridad en *Indios, blancos y negros en el caldero de América, op. cit.*, pp. 283-289; “Nacimiento de Juan Ramón Jiménez I”, en *Alcázar* (1969) 27 de diciembre; “Nacimiento de Juan Ramón Jiménez II”, en *El Alcázar* (1970) 26 de diciembre, y recogido posteriormente en *Indios, blancos y negros en el caldero de América, op. cit.*, pp. 281-282; “Silencio por Juan Ramón Jiménez”, en *Diario de la Marina* (1956) 26 de octubre, y recogido en Alberto Díaz-Díaz: *De Góngora a Juan Ramón Jiménez, op. cit.*, pp. 81-83; “Juan Ramón en su luz verdadera”, en *Diario de la Marina* (1958) 30 de mayo, y recogido también en *De Góngora a Juan Ramón Jiménez, op. cit.*, pp. 84-86, y “viaje a los recuerdos de Juan Ramón Jiménez”, en *Mundo Hispánico* (1973) agosto, XXVI, 305, y recopilado en *De Góngora a Juan Ramón Jiménez, op. cit.*, pp. 87-96.

<sup>672</sup> El poeta cubano se refiere a la llegada de Juan Ramón Jiménez al continente americano como una aparición luminosa: “Fue así como la llama viva y siempre reluciente de Juan Ramón en su punto, en su verdad, alumbró todo un mundo poético en la isla” (Gastón Baquero: “Juan Ramón, vivo en el recuerdo”, en *Indios, blancos y negros..., op. cit.*, p. 288).

<sup>673</sup> La fascinación de Gastón Baquero hacia autores como Unamuno o Juan Ramón Jiménez es señalada por su amigo y compañero generacional Cintio Vitier, quien admite que habían estado “intercambiando devociones (recuerdo especialmente las de Juan Ramón y Unamuno)” (Cintio Vitier: “Memorias de Gastón”, en *La gaceta de Cuba* (1997) La Habana, julio-agosto, 35, p. 22).

Vamos a centrarnos ahora en la relación de la poesía baqueriana con el poeta de Moguer. Recordemos que Gastón Baquero menciona “la aparición luminosa de Juan Ramón Jiménez”<sup>674</sup> y nos deja constancia de su magisterio en la pasión por la poesía y la sumisión a ella<sup>675</sup>. Encontramos entre ambos una afinidad que se percibe ya desde los comienzos poéticos de nuestro autor que utiliza al poeta andaluz como encuadre para su propia obra. Así, el poema de Gastón Baquero titulado “Soneto de los álamos” pone al frente, como parágrafo, los dos versos de Juan Ramón Jiménez también citados anteriormente: “Los álamos de plata / saliendo de la bruma...” (“Soneto de los álamos”, *P. C.*, 354). Como es de esperar, el contenido del poema tiene asimismo una gran relación con la poesía de Juan Ramón Jiménez, en particular en la presencia de un paisaje idílico en el que los álamos y la bruma tienen una presencia especial, y también la sonoridad de la etapa más modernista de Juan Ramón asume un importante papel en su poesía, como demuestran los siguientes versos: “Al convertir la luz en vivos oros, / huéspedes áureos de la eterna rama, / los deslumbrantes álamos sonoros” (“Soneto de los álamos”, *P. C.*, 355). En general, es notoria la presencia de los álamos en la poesía de Baquero, hecho del que deja suficiente constancia el recopilatorio de sus primeros textos bajo el título precisamente de *El álamo rojo en la ventana (1935-1942)*, así como el primer poema que aparece en él, del mismo nombre y en el que este árbol se convierte en una especie de talismán contra la muerte: “¡Álamo ardiendo en mi alma, / álamo rojo que estallas / cuando la muerte amenaza / colocarse en mi ventana” (“El álamo rojo en la ventana”, *P. C.*, 302). En cuanto a Juan Ramón Jiménez, además del poema mencionado, este árbol aparece en muchos otros poemas suyos, de los que podemos deducir que no

---

<sup>674</sup> Marco Antonio Campos: “En sus 75 años, entrevista con Gastón Baquero”, en *Periódico de poesía* (1993) México, invierno, 4, p. 93.

<sup>675</sup> Según nuestro poeta, Juan Ramón Jiménez fue para todo el grupo “ante todo una influencia estético-moral. Nos acercó a la Poesía. Nos dio el respeto por el poema. Hasta la forma de elaborarlo o editarlo en la página [...] La transfusión de sangre que me dio la poesía de aquel hombre fue tan grande que ya no pude olvidar. Si algún vislumbre de interés existe en mi poesía se lo debo a aquella trasmisión. Más que vivir la poesía él era la poesía” (*Ibidem*).

es casual la alusión al álamo juanramoniano, y que nos permitiría aventurarnos a hablar de una encubierta intertextualidad. Sirva como paradigmático el texto titulado “Álamo blanco” que simula y a su vez difiere del mencionado poema de Baquero<sup>676</sup>.

Otros son además los puntos de contacto que ambas estéticas manifiestan: en lo relativo a la importancia que Gastón Baquero concede a lo poético como asunto trascendente, es considerable el magisterio de Juan Ramón Jiménez, pues está fuera de duda que ambos autores asumen una noción heideggeriana de la poesía como creación originaria. En este sentido, y según ha advertido Jorge Urrutia, refiriéndose a Juan Ramón: “El poeta vive en un mundo que no es diferente en su condición al de los demás. Y en ese mundo las cosas son nombradas. Pero el poeta las rebautiza, aunque sea con el mismo nombre, al citarlas, según vimos en uno de los poemas inéditos, porque se incorporan, como vocablo, a una nueva realidad, la del poema<sup>677</sup>”. Se trata, no cabe duda, de una recreación del pensamiento del filósofo alemán quien expone esta idea en los siguientes términos:

El poeta da nombre a los dioses y lo da a todas las cosas, y las nombra en lo que son. Este nombrar no consiste en proveer a algo, ya de antemano conocido, ni más ni menos que con un nombre, sino en que, al decir el poeta en palabras el vocablo esencial, mediante el nombramiento se nombra, por vez primera, al ente para lo que es, y de ese modo se le reconoce como ente<sup>678</sup>.

En esa creación del mundo por parte del poeta se encuentra una emulación de la creación divina. De ahí que la utilización de la palabra “ente” que también es el término

---

<sup>676</sup> Reproducimos a continuación el poema de Juan Ramón Jiménez: “Arriba canta el pájaro / y abajo canta el agua. / (Arriba y abajo, / se me abre el alma). / ¡Entre dos melodías, / la columna de plata! / Hoja, pájaro, estrella; / baja flor, raíz, agua. / ¡Entre dos conmociones, / la columna de plata! / ¡Y tú, tronco ideal, / entre mi alma y mi alma!) / Mece a la estrella el trino, / la onda a la flor baja. / (Abajo y arriba, / me tiembla el alma)” [Juan Ramón Jiménez: poema 32, “El álamo blanco”, *Canción*, en *Antología poética*, *op. cit.*, p. 161].

<sup>677</sup> Jorge Urrutia en un prólogo a la obra del poeta andaluz resalta con estas palabras su vinculación con el pensamiento del filósofo alemán, (Juan Ramón Jiménez: *Segunda Antología poética (1898-1918)*, edición de Jorge Urrutia, Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, 2003, p. 57).

<sup>678</sup> Martin Heidegger: *Holderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona, Anthropos, 1983, p. 30.

del que se sirve el filósofo no sea gratuita sino que tiene una funcionalidad en el texto de Gastón Baquero “Cuando los niños hacen un muñeco de nieve” en el que – recordemos– los niños juegan con su creación y luego la abandonan a su suerte, de la misma manera que nuestro creador lo habría hecho con nosotros:

Desde el seno de la cellisca sonrío el Señor,  
Y aporta nuevos ramos de nieve, más blanca a cada instante,  
Para hacer los brazos del ente, las orejas, la frente  
De ese muñeco que acaba por erguirse en la vastedad de la nieve,  
Igual que un hombre sale de las manos de Dios (“Cuando los niños hacen un muñeco de nieve”, *P. C.*, 112).

Se trata en cualquier caso de una visión paralela de la escritura como formación del vocablo. Dice a este respecto Juan Ramón en un poema de su libro *Eternidades*: “No sé con qué decirlo, / porque aún no está hecha / mi palabra”<sup>679</sup>. De esta invención del vocablo da cuenta Baquero como tarea última del poeta cuando señala que esta función de emular a Dios está presente en el ser humano desde Adán hasta nuestros días:

Y la situación de Adán no fue sino el imperio del verbo poético, es decir, del verbo que al bautizar las cosas las estaba creando junto al Creador y adueñándose de ellas. Por eso Heidegger ha llegado a explicar en forma apasionante y convincente que poetizar no es otra cosa que fundar por medio de la palabra de la boca. ¿Fundar qué? Fundar el universo”<sup>680</sup>.

Pero es que además el propio Baquero cita como ejemplo de lo señalado por la propia poética juanramoniana: “Juan Ramón Jiménez, de los poseedores de una poética universal más pura, decía: *las cosas están echadas; / mas, de pronto, se levantan, / y, en procesión alumbrada, / se entran, cantando, en mi alma*”<sup>681</sup>, que nos recuerda, casi sin

---

<sup>679</sup> Juan Ramón Jiménez: poema I, “Acción”, *Eternidades*, en *Obra poética*, edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa, 2005, p. 377.

<sup>680</sup> Gastón Baquero: “La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo”, en *Ensayo, op. cit.*, p. 15. La misma mención por parte del poeta al pensamiento de Heidegger está presente en otro ensayo suyo que subraya como “«Poetizar –dice Heidegger– es “fundar” por la palabra de la boca»” (Gastón Baquero: “La poesía de cada tiempo”, en *Ibíd.*, p. 49).

<sup>681</sup> *Ibíd.*, p. 19.

quererlo a ese otro pensamiento de Juan Ramón Jiménez: “Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas / ...que mi palabra sea / la cosa misma / creada por mi alma nuevamente”<sup>682</sup>. Para Juan Ramón, el poeta es tesorero de lo santificado, pues “es aquel que guarda y custodia el ámbito de lo sagrado”, lo divino no existe sin más, sino que “es aquello que el hombre mismo designa como tal”, forma parte de la propia esencia humana: “lo que designamos como lo divino y su ámbito de aparición, lo sagrado, no es algo por tanto que esté más allá de toda comprensión humana, más allá de la vida misma, fuera del ámbito en que el hombre se muestra como tal en su aparecer en la luz, sino que habita en él, en ese acontecer que ese mismo hombre, y sólo él, es capaz de abrir”<sup>683</sup>.

De esta consideración de la poesía como reflejo de la actividad divina sobre el mundo se desprende otra afirmación que también hermana a ambos autores: la de la belleza poética como búsqueda trascendental de lo eterno. En Juan Ramón, para quien la belleza lo preside todo, se despliega una identificación de poesía y belleza como forma de alcanzar la esencia de lo divino, y es pareja a la consideración de Baquero, para quien también en la hermosura reside la divinidad. Así, el poeta cubano hace ostensible como en el andaluz “por dentro de la aparente lucha estética y nada más que estética, había, como ocurre siempre con la belleza pura, una intensa y sangrante lucha metafísica”<sup>684</sup>. Se trata, en definitiva de una búsqueda de Dios a través de la escritura poética, en la que Baquero asume como guía a Juan Ramón, cuyo alcance evidenciaba Baquero en un poema que nuestro autor plasma íntegro en su ensayo, si bien omitiendo el título: “La transparencia, dios la transparencia”<sup>685</sup>.

---

<sup>682</sup> Juan Ramón Jiménez: poema III, *Eternidades*, en *Obra poética*, op. cit., p. 377.

<sup>683</sup> Juan Ramón Jiménez: *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*, edición crítica y facsimilar a cargo de Rocío Bejarano y Joaquín Llanos, Madrid, Akal, 2008, pp. 21-22.

<sup>684</sup> *Ibid.*, pp. 36-37.

<sup>685</sup> Baquero nos recuerda que “Juan Ramón, como tantos y tantos hombres que habían perdido al Dios vivo, al Dios verdadero, fue encontrándolo lentamente por el camino de la poesía”, y añade a

En conexión con lo comentado hasta ahora, del mismo modo que Juan Ramón, el poeta cubano quiere reinventar la realidad, rebautizar las cosas que, incorporadas al poema, deben dar lugar a una nueva realidad. En este sentido, si Juan Ramón Jiménez presentó la equivalencia de todas las rosas, y en su poema “Rosa íntima” testimonia que “todas las rosas son la misma rosa, / amor, la única rosa. / y todo queda contenido en ella, / breve imagen del mundo, / ¡amor!, la única rosa”, sostuvo también sin embargo, frente a esta equivalencia entre todas las rosas, la especificidad de una rosa concreta. Se trataría de una flor equiparable con la dibujada por Gastón Baquero en Villalba<sup>686</sup>: “Rosa, la rosa... (Pero aquella rosa...)”<sup>687</sup>.

Con relación a la concordancia entre poesía y realidad vital, el poeta andaluz expone en algunos de sus versos, del grupo de poemas recogido bajo el título de *Eternidades*, la referida dificultad del poeta para con la realidad. En los textos citados de Juan Ramón Jiménez, el poeta canta a la belleza de la obra poética, como palabra transparente que al nombrar una cosa la crea, y sugiere la necesidad de reescribir la realidad por parte del poeta: “Mi alma ha de volver a hacer / el mundo como mi alma”<sup>688</sup> o “¡Intelijencia dame / el nombre exacto de las cosas! / que la palabra sea / la cosa misma / creada por mi alma nuevamente”<sup>689</sup>. La idea de que el hecho de nombrarla crea y eterniza la realidad está presente en Juan Ramón Jiménez en su mencionada obra *Eternidades* (1918), retomada en el título del libro de Baquero sobre Juan Ramón: *Eternidad de Juan Ramón Jiménez*, en quien además se muestra una forma de

---

continuación, retomando las propias palabras del poeta andaluz al respecto: “«hoy pienso –añadía al final de sus años– que yo no he trabajado en vano en Dios, que he trabajado en Dios tanto cuanto he trabajado en poesía»” (*Ibíd.*, pp. 38-40). Por su parte, el poema de Juan Ramón al que nos referimos se encuentra también en un volumen dedicado al poeta, Juan Ramón Jiménez: *Lírica de una Atlántida. En el otro costado. Una colina meridiana. Dios deseado y deseante. De ríos que se van (1936-1954)*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona, Círculo de lectores, 1999, pp. 265-266.

<sup>686</sup> Tal es la presentación de esta flor en los versos de Baquero: “y no aparecía ya el lugar común de la rosa gastada: / era otra vez la Creación en su día inicial, coronada por el estupor de Adán (“Discurso de la rosa en Villalba”, *P. C.*, 151).

<sup>687</sup> Juan Ramón Jiménez: “Rosa íntima”, *Estación total*, en *Obra poética*, *op. cit.*, p. 971.

<sup>688</sup> Juan Ramón Jiménez: poema II, *Eternidades*, en *Ibíd.*, p. 307.

<sup>689</sup> Juan Ramón Jiménez: poema III, *Eternidades*, en *Ibíd.*

permanencia a través de la poesía. El poema que sirve a Baquero como prelude de su mencionado estudio<sup>690</sup> trasmite precisamente esa idea que el autor percibe en Juan Ramón Jiménez y que luego ratifica con sus palabras, que dejan constancia de la presunta resurrección del poeta a través de su obra poética: “Ya está Juan Ramón Jiménez resuelto, disuelto de una vez, en la perfección de su Obra”<sup>691</sup>. También en su libro *Piedra y cielo* el tema fundamental es el poeta como creador de un universo propio, algo similar a lo que ocurre en *Dios deseado y deseante*, en el que Juan Ramón, como luego hará Gastón Baquero, nos presentará a un ser divino necesitado también de los hombres para existir<sup>692</sup>.

En relación con lo mencionado, si para Juan Ramón Jiménez la obra poética es interpretada como manifestación de ese “dios deseado y deseante” del que el poeta nos habla, la palabra le ha revelado la esencia de las cosas y la esencia divina: “Yo escribo dios con minúscula, como pongo padre y madre y hermano y gloria y mar y tierra y cielo, etc. Y mujer. No es irreverencia, pero tampoco es reverencia, no es temor, es con minúscula «amor»”.

Con relación a algunos motivos poéticos comunes a ambos, una vez más la influencia de Juan Ramón puede estar detrás de la espiritualidad con la que el yo lírico de Gastón Baquero contempla al ser amado, pues el sentimiento amoroso está visionado en la poesía del cubano con una gran dosis de idealismo, como se advierte en algunos textos como “nocturno luminoso” donde el amor correspondido es pensado como un momentáneo abandono de la oscuridad que gobierna permanentemente la existencia humana. Otros temas de Juan Ramón Jiménez que son plasmados igualmente por Gastón

---

<sup>690</sup> Se trata del poema que comienza: “Al lado de mi cuerpo muerto, / mi obra viva” (Juan Ramón Jiménez: Poema CXVII, *Poesía*, en *Obra poética*, op. cit., p. 638.

<sup>691</sup> Gastón Baquero: *Eternidad de Juan Ramón Jiménez*, op. cit., p. 11.

<sup>692</sup> Aunque, sin duda el poemario de Juan Ramón Jiménez, *Dios deseado y deseante*, publicado en 1948, es muy tardío para haber influido directamente sobre Gastón Baquero, es posible que el germen de este tema aparezca ya en algunos poemas anteriores.

Baquero son la belleza, la muerte y el ansia de trascendencia. También –de forma similar a como percibimos en Unamuno– el mar es un símbolo que tiene en Juan Ramón Jiménez una significación similar a la de Gastón Baquero, pues connota el infinito, la muerte, la naturaleza cambiante, y el dios que nos acoge.<sup>693</sup>

Por otra parte, el motivo de la transformación del yo poético se produce en una especie de trasmigración en un poema de *La estación total*: “Y si para Juan Ramón hay que imponerle la eternidad a la vida que consiste en recuperar una nueva infancia, hay que tener en cuenta que ésta también es fundamental en Baquero. Junto a todos estos motivos hay uno cargado de significación, el de la candidez infantil que en Juan Ramón está asociada a la idea de una eternidad vital, que consiste precisamente en una recuperación del pasado. Dicha recuperación se concreta también en el motivo de la transformación de yo poético, que conlleva una especie de trasmigración, la del poema “La estación total”: Renaceré yo piedra, y aún te amaré mujer a ti / renaceré yo viento, y aún te amaré mujer a ti. / Renaceré yo ola, y aún te amaré mujer a ti. / Renaceré yo hombre, y aún te amaré mujer a ti”<sup>694</sup>, que conlleva la identificación con todo lo existente y que permite al yo lírico reafirmarse en el amor a una mujer como a Baquero se lo permitirá el suyo también en el amor a una ciudad<sup>695</sup>.

---

<sup>693</sup> El mar es un motivo constante en la obra de ambos. Entre los poemas de Unamuno que tienen como protagonista el elemento marítimo destacamos algunos como “Ola sin nada más”, “Mar sin mar”, “La ola de mi pozo o “Un anillo en el mar” que fueron escritos durante su exilio americano. Por su parte, Baquero también se sirve de este asunto en algunos poemas como “Espejo en el mar”, “Palabras escritas en la arena por un inocente”, “Testamento del pez”, “Marcel Proust se pasea en barca por la bahía de Corinto”, entre tantos otros.

<sup>694</sup> Juan Ramón Jiménez: Poema XLVII, “Renaceré yo”, *La estación total*, en *Obra poética, op. cit.*, p. 941.

<sup>695</sup> Yo te amo, ciudad, / porque la muerte nunca te abandona, / porque te sigue el perro de la muerte / y te dejas lamer desde los pies al rostro” (“Testamento del pez”, *P. C.*, 87).



## II.6.2. Tiempo y memoria. La visión retrospectiva de Machado y Baquero.

“Buenas noches. Comienza lo que llamas el alba. Vives todavía”  
(Gastón Baquero: “Larga serenata lunar”, *P. C.*, 335).

“Hoy es siempre todavía”  
(Antonio Machado<sup>696</sup>).

Entre los modelos creativos del Modernismo español, un segundo autor que guarda parentesco con Baquero es Antonio Machado<sup>697</sup>, y que sugiere una analogía entre ambos. Como preámbulo a esta cuestión sería interesante que nos refiriésemos a los contactos de este poeta español con la lírica cubana del momento. A pesar de que Antonio Machado no estuvo en Cuba, como fue el caso de los autores tratados anteriormente, resulta digno de señalar su conocimiento efectivo por parte de los poetas del grupo Orígenes. Entre ellos, Cintio Vitier da muestras del influjo machadiano ya en su obra de juventud *Experiencia de la poesía* (1944)<sup>698</sup>, en la que Jorge Luis Arcos vislumbra como “aparte de la huella tan poderosa de Juan Ramón Jiménez e incluso de Unamuno, es perceptible la lectura del poeta de *Soledades*”<sup>699</sup>. Acerca de su papel en el desarrollo poético del autor cubano y de su mujer, Fina García Marruz, afirma este crítico “lo importante que fue para su formación poética la lectura temprana de este primer Machado, el Machado de las galerías, del sueño del agua, de la fuente y de la memoria...”. Un poco más abajo e insistiendo en el mismo aspecto señala como “fue precisamente el misterio de la memoria el que imantó la primera poesía de Vitier, de García-Marruz e, incluso, de Eliseo Diego. No por casualidad, el primer poemario de García-Marruz, *Las miradas perdidas*, puede ser leído a partir de esa primera poética

---

<sup>696</sup> Antonio Machado: “Poema VIII”, *Proverbios y cantares*, en *Poesías completas*, op. cit., p. 290.

<sup>697</sup> Antonio Cipriano José María Machado Ruiz (Sevilla, 1975-Coillure, Francia, 1939) fue un poeta, dramaturgo y narrador español, normalmente adscrito al Modernismo. Entre su obra poética destacan: *Soledades* (1903), *Soledades, galerías y otros poemas* (1907) y *Campos de Castilla* (1912).

<sup>698</sup> Cintio Vitier: *Experiencia de la Poesía*, La Habana, Úcar, García y Cía., 1944.

<sup>699</sup> Jorge Luis Arcos: “Antonio Machado desde la poesía insular”, *loc. cit.*, pp. 107-112.

machadiana”<sup>700</sup>. Otro autor del grupo que no se vio ajeno al influjo del poeta fue Eliseo Diego, en quien los temas machadianos dominan su libro *En la calzada de Jesús de Monte*, del que explica Jorge Luis Arcos su afinidad “a *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges, y ambos entonces a *Soledades* de Antonio Machado<sup>701</sup>”. Para concluir con el magisterio poético de Machado en el grupo, también Lezama deja constancia de la atención prestada a este autor, tanto en sus ensayos como en sus obras en verso. Con respecto a la primera faceta del autor cabe mencionar su único pero fructífero acercamiento a la figura del autor andaluz “Grave de Antonio Machado (1959)<sup>702</sup> y, con relación a la segunda, resulta significativa esa misma “gravedad machadiana” que según Jorge Luis Arcos sintió Lezama Lima<sup>703</sup>.

Por su parte, aunque no pertenecía al grupo, la filiación estética de María Zambrano con Machado nos interesa en igual medida, puesto que sus contactos con los originistas fueron constantes, como hemos demostrado ya, y tuvo la misma repercusión sobre ellos que si se tratase de un miembro más. De ella nos dice también el crítico mencionado que “la presencia de la poesía y el pensar poético de Machado son fundamentales” en su libro “*Filosofía y Pensamiento y poesía en la vida española*, así como los propios recuerdos personales de María sobre el poeta sevillano tan amigo de su padre...<sup>704</sup>. De la trascendencia del autor en su obra deja huella su artículo “La guerra de Antonio Machado”<sup>705</sup>.

Y sumergiéndonos ahora en el influjo que el poeta tuvo sobre Gastón Baquero cabe mencionar sus textos sobre Machado: “Antonio Machado y lo barroco” o “Antonio

---

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>701</sup> *Ibidem*.

<sup>702</sup> José Lezama Lima: “Grave de Antonio Machado”, en *La posibilidad infinita*, *op. cit.*, pp. 272-274.

<sup>703</sup> Jorge Luis Arcos: “Antonio Machado desde la poesía insular”, *loc. cit.*, p. 109.

<sup>704</sup> *Ibidem*.

<sup>705</sup> María Zambrano: “La guerra de Antonio Machado”, en *Hora de España* (1937) diciembre, XII, pp. 68-74.

Machado: poeta civil, profesor de ética”<sup>706</sup>. Declara Jorge Luis Arcos que “puede vislumbrarse la impronta Machadiana” a la que nos hemos venido refiriendo “en el Gastón Baquero de los «poemas (“metafísica”, decía Machado) para andar por casa”<sup>707</sup>. Baquero llama así a los primeros poemas que escribió, algunos de ellos quedaron inéditos, otros se limitaron a circular entre los amigos y algunos se publicaron en las revistas literarias del grupo<sup>708</sup>.

Vamos a aislar gradualmente los diferentes aspectos que nos advierten del rastro de Antonio Machado en Gastón Baquero, y que pueden estructurarse en torno a los cinco aspectos que a continuación enumeramos: la consideración acerca de la poesía, (además de la escritura poética y la función del poeta para con ella), el tono popular, humorístico e infantil, el tema existencialista del paso del tiempo, de la muerte, y la máscara como sucedánea, el tópico calderoniano del sueño, y el de la divinidad y la consiguiente orfandad del ser humano.

En primer lugar, en lo que concierne a las características de su poesía, ambos autores coinciden en una serie de puntos (el deseo de no volver sobre lo escrito, la dificultad para seleccionar textos propios, la distinción entre lo intentado y lo logrado y la alusión a un figurado “árbol de la poesía”) que deben ser estudiados. Por ello es posible perfilar correspondencias entre el preámbulo de Antonio Machado a sus *Páginas escogidas* y el singular pensamiento poético de Gastón Baquero, plasmado principalmente en el prólogo a su *Autoantología comentada*, titulado “Discurso del

---

<sup>706</sup> Los referidos textos de nuestro autor sobre Machado son los que siguen: “Antonio Machado y lo barroco”, en *Espuela de Plata* (1939) agosto-septiembre, y “Antonio Machado: poeta civil, profesor de ética”, en *Ya* (1966) 29 de mayo. Ambos recogidos en Alberto Díaz-Díaz (ed.): *De Góngora a Juan Ramón Jiménez. Gastón Baquero y los poetas andaluces*, op. cit., pp. 29-33 y 34-42, respectivamente.

<sup>707</sup> Jorge Luis Arcos: Antonio Machado desde la poesía insular”, loc. cit., p. 110.

<sup>708</sup> Son definitorias al respecto las palabras de Cintio Vitier en la introducción a los poemas de Gastón Baquero en su antología *Diez poetas cubanos*: “No nos ha parecido justo, sin embargo suprimir totalmente aquella zona de su poesía que él llama “de andar por casa”, pero que constituye a nuestro juicio, reverso utilísimo para la comprensión integral de una obra en que la misteriosa ingenuidad del corazón humano, junto a los temas de la inocencia, la metamorfosis, el cuerpo de la muerte y los disfraces, ocupa un sitio decisivo” (*Diez poetas cubanos*, edición de Cintio Vitier, op. cit., p. 112).

Baphomet que el lector puede saltarse”<sup>709</sup>. La semejanza entre estos dos escritos no es casual, puesto que se trata de dos prólogos pensados con una misma intencionalidad: justificar la aparición de algunos poemas, y señalar tal selección como arbitraria y con escaso fundamento crítico. Además, el hecho de que el contenido de ambos textos sea similar nos lleva a pensar en teorías poéticas también parecidas.

Antonio Machado se refiere a la dificultad de todo autor para valorar su propia obra: “El presentar un tomo de *Páginas escogidas* me obligó no sólo a releer, sino a elegir, lo que supone juzgar. ¡Triste labor! Porque un poeta, aunque desbarre, mientras produce sus rimas está siempre de acuerdo consigo mismo. Pero, pasados los años, el hombre que juzga su propia obra dista mucho del que la produjo”; e igualmente señala su hábito de evitar la relectura de sus poemas, afirmando: “Mi costumbre de no volver nunca sobre lo hecho y de no leer nada de cuanto escribo, una vez dado a la imprenta, ha sido causa en esta ocasión de no poco embarazo para mí”. También la alusión a la escasez como resultado final del poema es pareja a la de Baquero: “pues la página escrita nunca recuerda todo lo que se ha intentado, sino lo poco que se ha conseguido”<sup>710</sup>.

Reproducimos las palabras del poeta porque son significativas de la similitud con la concepción poética de Gastón Baquero, quien asegura que “frecuentemente, es el autor la persona menos indicada para fijar una jerarquía o dictar una preferencia, *porque él mismo no sabe lo que ha hecho, ni si está bien o mal, acertado o fallido*”<sup>711</sup> (Gastón Baquero: “Discurso del Baphomet que el lector puede saltarse”, *P. C.*, p. 382). Se desprende así de estos escritos la lucidez especial con que ambos dotan al lector para la interpretación literaria, relegando a un estrato ínfimo la opinión que el autor tiene de su propia obra. Asimismo, el carácter arbóreo aplicado a la creación poética también está

---

<sup>709</sup> Gastón Baquero: “Discurso del Baphomet que el lector puede saltarse” *P. C.*, 74.

<sup>710</sup> Antonio Machado: *Páginas escogidas*, Madrid, Editorial Calleja, 1917, p. 7; más accesible en la edición más reciente de Antonio Machado: *Antología comentada (poesía y prosa)*, edición de Francisco Caudet, Madrid, Ediciones de la Torre, 1999, p. 77.

<sup>711</sup> La cursiva es del autor.

presente en ambos. Si Machado se refiere al “árbol de la lírica española” para el que defiende “haber trabajado con sincero amor para futuras y más robustas primaveras”<sup>712</sup>, Gastón Baquero afirma refiriéndose a la creación poética cubana y a nivel mundial que “Nadie puede secar el árbol de la poesía” (“Dedicatoria”, *P. C.*, p. 246).

Acerca de la concepción de la escritura poética hay dos aspectos que unifican a ambos autores: la musicalidad como recurso que opera sobre lo poético, y la vinculación de la poesía con el misterio. La música está siempre presente en Antonio Machado, quien interpreta el universo como un instrumento musical: “¡Hermosa tarde, nota de la lira inmensa / toda desdén y armonía<sup>713</sup>”. De una parecida musicalidad buscada deja constancia Baquero en sus textos a través de la puntualización sobre el acompañamiento musical a muchos de ellos. En cuanto a la interpretación machadiana de la poesía como desentrañamiento, son observables sus *Galerías*, que comienzan con un texto referido a la escritura poética, en el que consigna que “el alma del poeta / se orienta hacia el misterio”, es por ello que “sólo el poeta puede / mirar lo que está lejos / dentro del alma, en turbio / y mago sol envuelto<sup>714</sup>. Se trata de unos versos que plasman la concepción machadiana de la escritura poética como inexplicable y como actividad fantástica en la que además cobra un papel fundamental la magia, que también se hace evidente en los poemas de Gastón Baquero. Todo un conglomerado de actitudes hacia la poesía que tiene como médula su inefabilidad y confuso apresamiento.

En consonancia con lo expuesto, también su reflexión sobre el papel del poeta es prácticamente idéntica, pues si el cubano considera que su labor es inventar, esta declaración se halla en consonancia con la opinión de Antonio Machado, para quien el poeta tiene como misión escribir poemas que cobren vida propia. Así, en su prólogo al poemario *Campos de Castilla* apunta que “la labor del poeta era inventar nuevos poemas

---

<sup>712</sup> Antonio Machado: *Antología comentada (poesía y prosa)*, op. cit., p. 74.

<sup>713</sup> Antonio Machado: Poema XIII, *Soledades, galerías [...]*, en *Poesías completas*, op. cit., p. 97.

<sup>714</sup> Antonio Machado: Poema LXI, *Soledades, galerías y otros poemas*, en *Ibíd.*, p. 132.

de lo eterno humano, historias animadas, que, siendo tuyas, viviesen, no obstante, por sí mismas”<sup>715</sup>. Pero el poeta se convierte además en mensajero divino: “Machado –como una resonancia platónica– también nos recuerda «El poeta –dice por boca de Mairena– se hace con el auxilio de los dioses»”<sup>716</sup>.

En segundo lugar, podemos hablar de cierta unidad de tono en algunas composiciones poéticas de Gastón Baquero, entre las que destacan las “Canciones de amor de Sancho a Teresa”. Se deja entrever en ellas la sencillez de Antonio Machado en sus poemas incluidos en su apartado “Canciones”, lo que demuestra el gusto que determina a uno y otro. Dentro de esta filiación con la literatura popular, el poema de Antonio Machado “Retrato” hace referencia a Ronsard: “Adoro la hermosura, y en la moderna estética, / corté las viejas rosas del huerto de Ronsard”<sup>717</sup>, que está presente también en otro poema de *Nuevas canciones* “Glosando a Ronsard”<sup>718</sup>, autor al que también Gastón Baquero se refiere en algún poema, como “Canción”, del que el propio poeta explica que se trata de “una traducción con muy ligeras variantes del rondelet de Ronsard «toda mi miel y toda mi delicia», porque tiene sabor campesino” (“Notas” a sus “Canciones de amor de Sancho a Teresa” *P. C.*, 102).

La unidad de tono se transparenta igualmente en lo relativo al humor y la fantasía, de gran relevancia en la poesía de Baquero, y que tampoco están ausentes en la de Antonio Machado cuyo *Humorismos, fantasías, apuntes*<sup>719</sup>, resulta colindante con la sección “humoresque” del cubano. Asimismo, la envoltura candorosa de muchos versos machadianos no es extraña a Baquero en quien la infancia adquiere un espacio

---

<sup>715</sup> Antonio Machado: Antonio Machado: *Antología comentada (poesía y prosa)*, op. cit., p. 74.

<sup>716</sup> Antonio Colinas: *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela, 2008, p. 23.

<sup>717</sup> Antonio Machado: *Campos de Castilla*, en *Poesías completas*, op. cit., p. 150.

<sup>718</sup> Antonio Machado: *Nuevas canciones*, en *Ibíd.*, p. 308-309.

<sup>719</sup> El conjunto de poemas recogidos bajo este título pueden consultarse en Antonio Machado: *Poesías completas*, op. cit., pp. 120-131.

privilegiado: “¡Alegría infantil en los rincones / de la ciudades muertas!...”<sup>720</sup>, “Y todo un coro infantil / va cantando la lección”<sup>721</sup>, “Yo escucho los cantos / de viejas cadencias / que los niños cantan / cuando en corro juegan”<sup>722</sup>, o “Galerías del alma... ¡El alma niña! / Su clara luz risueña; / y la pequeña historia, / y la alegría de la vida nueva... / ¡Ah, volver a nacer, y andar camino, / ya recobrada la perdida senda! / Y volver a sentir en nuestra mano, / aquel latido de la mano buena / de nuestra madre... y caminar en sueños / por amor de la mano que nos lleva”<sup>723</sup>.

Una tercera cuestión compartida es la concerniente al paso inexorable del tiempo y la muerte, que reciben un tratamiento similar, modulado por la huella del existencialismo y la lectura de Shopenhauer. Destaca lo asiduo que es el tema de la temporalidad en Machado, que emana de buena parte de los textos de su libro *Soledades, Galerías y otros poemas*, en los que se deja ver la preocupación por el paso del tiempo y la llegada de la muerte<sup>724</sup>. Si en Gastón Baquero el tiempo es un agente demoledor que recorre toda su poesía, su aparición es igualmente prolongada en Antonio Machado, y hasta tal punto que sería una labor interminable referirnos al tema del tiempo en su obra, pues aparece con diferentes matices en buena parte de sus escritos poéticos, a través de la alusión al crepúsculo o la contraposición del pasado al presente, y se recrea de manera significativa en algunos poemas como el titulado “El viajero” en el que sugiere: “En la tristeza del hogar golpea / el tictac del reloj. Todos callamos”<sup>725</sup>.

Asociado al tiempo y a la muerte, la máscara como tema es una constante en el poeta cubano, al que también alude Machado en alguno de sus versos de manera

---

<sup>720</sup> Antonio Machado: Poema III, *Soledades, galerías [...]*, en *Poesías completas, op. cit.*, p. 89.

<sup>721</sup> Antonio Machado: poema V, “Recuerdo infantil”, *Soledades, galerías y otros poemas*, en *Ibíd.*, p. 90.

<sup>722</sup> Antonio Machado: poema VIII, *Soledades, galerías y otros poemas*, en *Ibíd.*, p. 93.

<sup>723</sup> Antonio Machado: poema LXXXVII “Renacimiento”, *Soledades, galerías [...]*, en *Ibíd.*, p. 145.

<sup>724</sup> El mismo autor señala en su “Poética” que “las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir; son, pues, temporales, nunca elementos acrónicos existencialistas, en las cuales el tiempo alcanza un valor absoluto. Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta, son signos del tiempo, y, al par, revelaciones del ser en la conciencia humana” (Antonio Machado: *Antología comentada, op. cit.*, p. 109.

<sup>725</sup> Antonio Machado: poema I, “El viajero”, *Soledades, galerías [...]*, en *Poesías completas, op. cit.*, p. 88.

incidental: “El acusado es pálido y lampiño. / Arde en sus ojos una fosca lumbre, / que repugna a su máscara de niño / y ademán de piadosa mansedumbre”<sup>726</sup>, que se aúna al ya tratado tema de la inocencia con el del disfraz como elemento caracterizador de las etapas vitales, y que también estaba presente en algún poema de Gastón Baquero como “Preludio para una máscara”: “No soy en este instante sino un cuerpo invitado / al baile que las formas culminan con la muerte” (“Preludio para una máscara”, *P. C.*, 78).

Aunque la revalorización del mundo de los sueños y del inconsciente vendrá de la mano del surrealismo, cuyos recursos tampoco desestima el poeta<sup>727</sup>, puede decirse que ya Machado recoge el motivo del sueño como símbolo de la función creativa del inconsciente, que aunque carece todavía de los significados psicológicos más profundos, sí está dotado de un contenido existencial que tiene precursores en el romanticismo alemán. De hecho, no debemos olvidar que la preponderancia de los sueños en la poesía de Machado así como en la de Gastón Baquero se demuestra en numerosos textos: “Para escuchar tu queja de tus labios / yo te busqué en tu sueño, / y allí te vi vagando en un borroso / laberinto de espejos”<sup>728</sup> o “Desde el umbral de un sueño me llamaron.../ [...] / y avancé en mi sueño”<sup>729</sup>, en el que el yo lírico es despertado, como acontece también en el poema de Gastón Baquero “Palabras escritas en la arena por un inocente” o invocado por un ser superior: “Sí, es Agamenón, es tu rey quien te despierta” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 45). No cabe duda de que el poeta cubano conocía estos textos, pues en su artículo “Antonio Machado: poeta civil, profesor de ética” alude directamente a determinados poemas que presentan este motivo. Uno de ellos presenta la vida como un sueño (“Ayer soñé que veía / a Dios y que a Dios hablaba; / y soñé que

---

<sup>726</sup> Antonio Machado: poema CVIII, “Un criminal”, *Soledades, galerías y otros poemas*, en *Ibíd.*, p. 164.

<sup>727</sup> Según Alberto Díaz en Gastón Baquero es evidente “el conocimiento de los mejores recursos del surrealismo” (Alberto Díaz-Díaz (ed.): *Perfil íntegro de Gastón Baquero*, *op. cit.*, p. 256).

<sup>728</sup> Antonio Machado: poema XXXVII, *Soledades, galerías [...]*, en *Poesías completas*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>729</sup> Antonio Machado: poema LXIV, *Soledades, galerías y otros poemas*, en *Ibíd.*, p. 134.



Dios me oía... / Después soñé que soñaba)<sup>730</sup> en tanto que el otro plantea el motivo del despertar divino: “Anoche soñé que oía / a Dios gritándome: ¡Alerta! / Luego era Dios quien dormía, / y yo gritaba: ¡Despierta!”<sup>731</sup>. Asimismo, su propio poema “Sueño” mantiene los acentos de Machado: “Apoyada en un triángulo reclina / su sideral mejilla la señora / sobre lienzos de nube cristalina / mientras el tiempo su volar demora” (“Sueño”, *P. C.*, 355). En consecuencia, el tópico de la vida como sueño interpretado por consiguiente en afinidad con Calderón de la Barca aparece tanto en Machado como en el poeta cubano, si bien en el primero en ocasiones está connotado positivamente, como podemos advertir en el siguiente fragmento: “Anoche cuando dormía / soñé, ¡bendita ilusión!, / que era Dios lo que tenía / dentro de mi corazón”<sup>732</sup>, como también lo estaba en el Baquero de las palabras garabateadas por el inocente.

Pero, como puede probarse, el motivo del sueño ostenta también en el poeta cubano una interpretación negativa de la existencia humana que se conecta con un nuevo contenido común, el de la experiencia errante del ser humano, abandonado por Dios, vagabundo sin saber a donde se dirige, que se manifiesta en el poema de Gastón Baquero “Cuando los niños hacen un muñeco de nieve” y que está presente de una forma aproximada en los siguientes versos de poema de Machado con el que establece marcadas correlaciones, ya sea por el uso de imágenes relacionadas con el abandono: “Como perro olvidado que no tiene / huella ni olfato y yerra / por los caminos, sin camino” o por la desorientación del yo lírico en busca de la figura divina “el niño que en la noche de una fiesta / se pierde entre el gentío / y el aire polvoriento y las candelas”, tal es la situación de perplejidad en que se encuentra “así voy yo, borracho melancólico, /

---

<sup>730</sup> Alberto Díaz-Díaz (ed.): *De Góngora a Juan Ramón Jiménez*, op. cit., p. 41.

<sup>731</sup> *Ibidem*.

<sup>732</sup> Antonio Machado: poema LIX, “Anoche cuando dormía”, *Soledades, galerías y otros poemas*, en *Poesías completas*, op. cit., p. 130.

guitarrista lunático, poeta, / y pobre hombre en sueños, /siempre buscando a Dios entre la niebla”<sup>733</sup>, y que sugiere similar orfandad a la experimentada por Baquero.

Por último, algunos motivos que constituyen un reflejo del Modernismo machadiano son el de la esperanza o el del parque. La esperanza como realidad emblemática está presente en el poema “A un olmo seco” de Antonio Machado: “Mi corazón espera, / también, hacia la luz y hacia la vida, / otro milagro de la primavera”<sup>734</sup>, y guarda estrecha relación y tiene concomitancias con el poema de Gastón Baquero titulado precisamente “La esperanza” en el que la vida se identifica con un árbol marchito:

Recuerdo siempre al moribundo aquel,  
el que prorrogaba su vida contemplando una rama,  
al extremo de la cual sólo quedaba una hoja,  
nada más que una hoja resistiendo al cierzo  
y a la tramontana: una hoja empeñada en no morir (“La esperanza”, *P. C.*,  
176).

Este reflejo del Modernismo machadiano se deja ver ya desde los primeros poemas de Gastón Baquero. Así, su poema “Parque” retoma el motivo general modernista de los jardines al caer la tarde: “Cuando la tarde es hecha / una lumbre tranquila, / arriban silenciosos los ancianos” (“Parque”, *P. C.*, 354); versos que no dejan de evocar los parques típicos de los poemas de Antonio Machado<sup>735</sup>.

Juan Ramón Jiménez en la cercanía y Antonio Machado desde la distancia serán dos poetas modernistas cuya trascendencia en la poesía de Baquero está fuera de toda

---

<sup>733</sup> Antonio Machado: poema LXXVII, *Soledades, galerías [...]*, en *Poesías completas, op. cit.*, p. 139.

<sup>734</sup> Antonio Machado: poema CXV, “A un olmo seco”, *Campos de Castilla*, en *Ibíd.*, p. 172.

<sup>735</sup> Entre los numerosos textos de Antonio Machado que presentan la tranquilidad de los parques he aquí algunos de ellos: “Fue una clara tarde, triste y soñolienta / tarde de verano. La hiedra asomaba / al muro del parque negra y polvorienta...” (“Antonio Machado: poema VI, *Soledades, galerías y otros poemas*, en *Ibíd.*, p. 91; “De los parques las olmedas / son las buenas arboledas / que nos han visto jugar” (Antonio Machado: poema CIII, “Las encinas”, *Campos de Castilla*, en *Ibíd.*, p. 159.

duda; conoció sus versos y los elogió<sup>736</sup>. Los trasladó a su propia poesía con la delicadeza que lo caracteriza, incorporándolos a través de la estela leve que en él dejaron sus lecturas.

## II.7. El grupo poético del 27 y su impronta americana

“¡Oh Cuba!, ¡Oh curva de suspiro y barro!”  
(F.G.L.<sup>737</sup>)

Una cuestión de grandes consecuencias en la poética de Gastón Baquero es la vinculación de su poesía con la de algunos autores del 27<sup>738</sup>, sobre todo con aquellos que se daban cita en los ambientes literarios cubanos del momento. Ya mencionamos que la literatura y la cultura españolas dejaron una huella innegable en Cuba por aquellos años; así, en lo relativo al periodo que nos ocupa, y según recuerda Ángel Esteban, estas interrelaciones “han continuado en el siglo XX, sobre todo por la recuperación del clasicismo hispánico que llevaron a cabo los poetas de *Orígenes*, cansados de tanta experimentación vanguardista”. Y acerca de los autores concretos cuya presencia es factible en los origenistas señala el autor que “de ahí saldrán magisterios ineludibles como el de Juan Ramón Jiménez, y permeabilidades golosas de la mano de Jorge Guillén, Pedro Salinas o Rafael Alberti, sin despreciar el contacto preoriginista que Lorca tuvo con poetas e intelectuales cubanos en su viaje de 1930, cuya huella más

---

<sup>736</sup> Baquero explica refiriéndose a Juan Ramón Jiménez que “Los creadores como Juan Ramón han pasado a la reserva, pero no están muertos. Ya llegará el instante de su reaparición, de su vuelta a vivir entre nosotros” (Gastón Baquero: “Juan Ramón vivo en el recuerdo”, en *De Góngora a Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.*, p. 52). Acerca de Machado concluye: “Lo sólido es la obra que quedó apresada por su capacidad de lirismo, por su arte de meditador andaluz injerto en Castilla, es decir, español completo y total” (Gastón Baquero: “Antonio Machado: poeta civil, profesor de ética”, en *Ibíd.*, p. 35).

<sup>737</sup> Los citados versos pertenecen al poema “Son de negros en cuba”, en *Arpa de troncos vivos*, compilación y prólogo de César López, *op. cit.*, p. 18.

<sup>738</sup> El grupo poético del 27 está constituido por un conjunto de escritores, nacidos en un mismo tiempo y participantes de una misma experiencia social. El grupo toma su nombre del año en que se celebra el tercer centenario de la muerte de Góngora, en el que muchos participan. Entre sus integrantes se encuentran Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Federico García Lorca y Emilio Prados.

directa y clara fue *Motivos de son* de Nicolás Guillén, sin duda gran deudor de *Poeta en Nueva York*<sup>739</sup>. De estas palabras puede extraerse sin duda, por generalización, la impresión que estos poetas dejaron también en nuestro autor.

Retornando nuevamente a los origenistas, hay algunas características que equiparan a ambos grupos: la lectura de la mejor y más moderna lírica extranjera, el influjo de la poesía pura de Paul Valéry, y la combinación del gusto por una literatura vanguardista, en particular del surrealismo y del creacionismo, con el respeto hacia la tradición<sup>740</sup>. Estas afinidades estéticas propiciarán sin duda, que unos y otros se sientan cómodos con el contacto mutuo. De dicho contacto no contamos con mejor evidencia que la copiosa publicación de este colectivo de poetas españoles en las revistas cubanas del momento. Para empezar, la destacada revista *Orígenes* incluirá en sus páginas a muchos de los poetas de este grupo<sup>741</sup>; algo que pudo llevarse a cabo gracias a la labor de corresponsal de Rodríguez Feo, quien incorpora firmas como las de los españoles del 27. Puede añadirse además su participación en otras revistas como *Clavileño*, *Verbum* o *Espuela de Plata*<sup>742</sup>, que comparten, por tanto, espacio editorial

---

<sup>739</sup> Ángel Esteban: *Literatura cubana entre el viejo y el mar*, op. cit., pp. 12-13.

<sup>740</sup> En concreto, también en Gastón Baquero, como en muchos autores del 27, se percibe una inclinación hacia la poesía tradicional de los cancioneros y los romanceros, así como una propensión hacia los clásicos del Siglo de Oro como Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Lope de Vega, o Luis de Góngora, que tienen una notable presencia en su poesía, igual que en la de los maestros más inmediatos de su generación: Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez.

<sup>741</sup> Presentamos a continuación una relación de los autores que publicaron en la revista y sus textos: Vicente Aleixandre: “Comemos sombra” [poema], núm. 33 y “No te conozco” [poema], núm. 24; Manuel Altolaguirre: “Poemas para Orígenes” [dos poemas], núm. 35; Luis Cernuda: “El César” [Poema], núm. 28, “Retrato de poeta” [poema], núm. 33; “Variaciones sobre tema mexicano” [prosa], núm. 29; “Vicente Aleixandre [ensayo], núm. 26; Jorge Guillén: “Antonio” [poemas], núm. 21, “El pájaro en la mano” [poemas], núm. 2, “Epigramas” [poemas], núm. 31, “Noche de caballero” [poema], núm. 25, “Poemas”, [poemas], núm. 6, “Que van a dar a la mar” [poemas], núm. 33; Pedro Salinas: “Ruiñeñor y radio” [Poema], núm. 4, “Santo de palo” [Poema], núm. 16, “Un poema y un crítico” [ensayo], núm. 14. Algunos de ellos reaparecerán en los números 35 y 36, publicados por José Rodríguez Feo: Vicente Aleixandre: “El viejo y el sol” [poema], núm. 35; Luis Cernuda: “El crítico, el amigo y el poema”. Diálogo ejemplar” [diálogo], núm. 35; Jorge Guillén: “Isabel” [poemas], núm. 25.

<sup>742</sup> Se encuentran también textos de algunos autores de esta generación en *Espuela de Plata*: Luis Cernuda: “Prólogo de resaca en Sansueña”, núm. 2; Manuel Altolaguirre: “Noticia sobre Miguel Hernández”, núm. 1, “Eternidad” [poema], núm. 2, “Enero, 1939” [poema], núm. 3; Pedro Salinas: “Pregunta en el aire [poema], núm. 6. También en la revista *Nadie Parecía* figuran autores del grupo: Jorge Guillén: “Álamos con río” [poemas], núm. 6; Manuel Altolaguirre: “Niño en el campo” [poema], núm. 6.

con el poeta cubano y son una muestra de la estrecha relación que existió entre su poesía y la de algunos de estos autores.

Con relación al vínculo de los poetas cubanos de Orígenes con este grupo poético cabe señalar que, de acuerdo con Félix Cruz Álvarez, es “la sujeción a una voluntad formal en cuanto a la gramática, que en ellos puede ir desde el esparcimiento retórico hasta la más prístina claridad sintáctica, la que revela sus vinculaciones con la generación española de 1927” aunque no dejan de “observarse distintos lineamientos que los individualizan”<sup>743</sup>. Asimismo, y como afirma Cintio Vitier en su antología *Cincuenta años de poesía cubana*, los motivos que utilizan y “simbolizarán en su plenitud la aspiración de estos poetas hacia un género de belleza intelectual, serán la rosa, la estatua, la elegía”<sup>744</sup>, por lo que no debemos dejar de lado la presencia de estos asuntos en los poemas de Gastón Baquero: “Discurso de la rosa en Villalba”, en “Homenaje a Jean Cocteau” cuyo último verso condensa: “La luna es el sol de las estatuas” o en su “Pequeña elegía por Rafael Marquina”<sup>745</sup>.

Entre los autores pertenecientes a este grupo que influyen de algún modo en Baquero destacan aquellos que él mismo menciona: “Nuestro conocimiento de Jorge Guillén, de Gerardo Diego, del señor Aleixandre, de Pedro Salinas, de Lorca, de Rafael Alberti, de Cernuda, se abrió por las páginas de las revistas”<sup>746</sup>. Avistaremos en Jorge Guillén su exaltación vital, en Gerardo Diego, su autenticidad poética y su tratamiento de los elementos marinos, que dejan una deuda especial en la poesía del autor isleño, en Vicente Aleixandre el carácter visionario de su poesía, en Pedro Salinas el aluvión amoroso, en Federico García Lorca, el destino trágico de sus personajes y el suyo

---

<sup>743</sup> Félix Cruz Álvarez: *Los poetas de Orígenes*, op. cit., p. 5.

<sup>744</sup> Cintio Vitier: *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, op. cit., p. 3.

<sup>745</sup> Los poemas mencionados son los que siguen: “Discurso de la rosa en Villalba”, *P. C.*, 151-152; “Homenaje a Jean Cocteau”, *P. C.*, 131, y “Pequeña elegía por Rafael Marquina”, *P. C.*, 274-275.

<sup>746</sup> Gastón Baquero: “La poesía de Luis Cernuda”, en Alberto Díaz-Díaz (ed.): *De Góngora a Juan Ramón Jiménez*, op. cit., p. 105.

propio, el neopopularismo de Rafael Alberti, e igualmente Luis Cernuda, con su pugna con la realidad, en aras de un deseo inaccesible.

### II.7.1. Luis Cernuda, o la esencia de lo inalcanzable

“Ante todo quiero evocar mi primera reacción de alegría, de contacto con la poesía de Luis Cernuda. Como ocurre casi siempre, una sorpresa, una inesperada lectura, nos lanza de pronto hacia un mundo ajeno, hacia un mundo construido por otro, pero que se nos hace propio, que nos sabe a una vieja sustancia familiar. En ese momento en que el lector dice «Esto es lo que yo he querido decir hace tiempo, esto es lo que tantas veces he pensado»”  
(Gastón Baquero: “La poesía de Luis Cernuda”<sup>747</sup>)

Iniciamos el tratamiento más específico de estos autores, arrancando con la figura de Luis Cernuda<sup>748</sup>, del que sabemos que visita La Habana entre diciembre de 1951 y enero de 1952, y que debió de tener una gran trascendencia en la literatura isleña, como demuestra su aparición en algunas de las revistas más representativas del momento, *Orígenes* y *Espuela de Plata*, a la que ya aludimos en la introducción general del 27.

De este aliento, así como de su proximidad a nuestro autor, dan cuenta las siguientes afirmaciones de Miguel Iturria acerca de la labor literaria desempeñada durante su estancia en La Habana: “Luis Cernuda pasó varios meses en la ciudad, pronunció conferencias, colaboró en publicaciones periódicas, asistió a instituciones académicas y se relacionó con Chacón y Calvo, Gastón Baquero y los citados Rodríguez Feo y José Lezama Lima, codirectores de la prestigiosa revista *Orígenes*”<sup>749</sup>. Además de su presencia en las publicaciones del grupo, debemos rastrear las opiniones que sobre él dejaron los autores contemporáneos a Baquero, para entender mejor aquel contexto literario. Entre este tipo de publicaciones destaca el ensayo de Lezama *Soledades*

---

<sup>747</sup> Gastón Baquero: “La poesía de Luis Cernuda”, en *Ensayo, op. cit.*, p. 80.

<sup>748</sup> Luis Cernuda, que nació en Sevilla y murió en México en 1963, fue un poeta español perteneciente a la generación del 27 cuya obra ha sido calificado fundamentalmente de neorromántica. Entre sus poemarios destacan *Los placeres prohibidos* (1931), *Donde habite el olvido* (1934) y *La realidad y el deseo* (1936).

<sup>749</sup> Miguel Iturria: “Aproximación a Luis Cernuda”, en *Espanoles en la cultura cubana*, Sevilla, Renacimiento, 2004.

*habitadas por Cernuda*<sup>750</sup>, así como el de Rodríguez Feo “Cernuda en la Habana”<sup>751</sup>. También Gerardo Diego se refiere al poeta, describiendo además su proximidad estética con Baquero, al considerar que el estilo poético baqueriano es similar al de la etapa final del poeta andaluz<sup>752</sup>. Más en particular, del conocimiento poético que el poeta cubano tiene sobre el andaluz dan cuenta los interesantes artículos que le dedicó: “Nota sobre Luis Cernuda”, escrita con motivo de la llegada del poeta a la isla, y “La poesía de Luis Cernuda”<sup>753</sup>.



**Luis Cernuda en el Malecón de La Habana, en 1951**<sup>754</sup>

Antes de adentrarnos en los entresijos de sus poéticas, cabe observar cómo la propia circunstancia personal del autor dota a sus poemas de un talante particular que es, además, muy similar a la situación vital de Baquero; el exilio y la homosexualidad,

<sup>750</sup> José Lezama Lima: *Soledades habitadas por Cernuda en Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana, Letras cubanas, 1981, pp. 137-143.

<sup>751</sup> José Rodríguez Feo: “Cernuda en la Habana”, en *La Gaceta de Cuba* (1987) La Habana, p. 21.

<sup>752</sup> Gerardo Diego afirma que “Gastón Baquero no inventa este modo de poetizar. Sin ir más lejos, lo encontramos en los poemas maravillosos de la última etapa de Luis Cernuda” (Gerardo Diego: “Memorial de un testigo”, en *Revista Atlántica* (1999) 20, p. XL).

<sup>753</sup> “La poesía de Luis Cernuda”, en *Darío, Cernuda y otros temas poéticos*, op. cit., pp. 147-191; “Nota sobre Luis Cernuda”, en *Geografía literaria*, op. cit., pp. 132-137. Comienza Baquero este artículo anunciando: “Uno de los grandes poetas españoles contemporáneos ha llegado ayer a La Habana. Luis Cernuda, sevillano del lado triste y reflexivo de Sevilla, muy tocado por lo inglés, como sevillano legítimo, es uno de los poetas que mejor encarnan para la lírica española es difícil papel de eslabones o signos de continuidad” (*Ibid.*, p. 132).

<sup>754</sup> En [http://www.conuqueando.blogspot.com.es/2013\\_06\\_01\\_archive.html](http://www.conuqueando.blogspot.com.es/2013_06_01_archive.html) [20/10/2013].

condicionamientos a los que –en el caso del cubano hay que sumarles su pobreza y el color de la piel–, fueron realidades que determinaron en buena medida la vida de estos autores. A este respecto, tiene en ambos una gran trascendencia el mencionado motivo del destierro<sup>755</sup> que en Cernuda se manifiesta de manera indirecta en poemas como: “Impresión de destierro”, “Un español habla de su tierra”, o “Peregrino”<sup>756</sup>, del que Baquero da cuenta sobre todo en sus textos en prosa, y que –como hemos manifestado ya– se puede observar también en su poesía. Igualmente, el motivo del amor prohibido, posiblemente propiciado por su sexualidad, que le aproxima a Gastón Baquero, se encuentra a lo largo de su obra, aunque se deja ver en algunos poemarios como *Los placeres prohibidos* y *La realidad y el deseo*, en los que es una constante el anhelo insatisfecho<sup>757</sup>. En el caso de Baquero el rechazo sufrido por parte de la sociedad se percibe en “Palabras de Paolo al hechicero” en el que –recordemos– se lamenta: “No hay para nosotros una marcha nupcial, / ni muestran una alianza de oro nuestras manos” (“Palabras de Paolo al hechicero”, *P. C.*, 113). Lo ilusorio es lo distintivo de ambos poetas que saben de abandono y rechazo, de dificultades insalvables y de búsquedas sin encuentro posible.

Incorporándonos ahora a las auténticas relaciones intertextuales con Baquero, hay una serie de aspectos que ambos tratan con especial asiduidad: un acercamiento semejante a la poesía y una similar comprensión de la intertextualidad; la idea de la infancia y el exilio, y finalmente el trato con la divinidad. A esos tres aspectos nos

---

<sup>755</sup> Douglas Barnette habla de dos exilios en la poesía de Luis Cernuda: uno espiritual y otro geográfico: “Podría decirse que antes de su salida de España, de su destierro político, el poeta había experimentado un exilio más profundo, el espiritual” (Douglas Barnette: *El exilio en la poesía de Luis Cernuda*, Ferrol, Esquío, 1984, p. 9).

<sup>756</sup> Los poemas mencionados son “Impresión del destierro”, *La realidad y el deseo*, en Luis Cernuda: *Poesía completa*, Madrid, Siruela, 1993 [volumen I], pp. 294-295; “Un español habla de su tierra”, *La realidad y el deseo*, en *Ibíd.*, pp. 310-311, y “Peregrino”, *La realidad y el deseo*, en *Ibíd.*, pp. 530-531.

<sup>757</sup> Ejemplo de lo dicho podría ser el poema “Si el hombre pudiera decir” cuyos versos dan cuenta de la imposibilidad que atenaza al yo lírico para expresar abiertamente su amor: “Si el hombre pudiera decir lo que ama, / si el hombre pudiera levantar su amor” (Luis Cernuda: “Si el hombre pudiera decir lo que ama”, en *Poesía completa, op. cit.*, p. 179).



referimos en las líneas que siguen, procurando enlazar a Baquero con el poeta andaluz en algunos puntos clave.

Con respecto al primer asunto, un libro de Cernuda que parece tener una enorme funcionalidad en la poesía de Baquero es *Desolación de la Quimera*, precisamente por el uso que hace del intertexto, o más concretamente del hipertexto. A este respecto, Luis Antonio de Villena juzga su poesía como un jugueteo cultista, entroncando este tratamiento de la materia poética con una base tradicionalista<sup>758</sup>, proceso que se da la mano con el requiebro poético baqueriano, y que asimila temas, tópicos y procedimientos dotándolos de nueva savia, transformándolos a su antojo. De la vinculación de esta forma de hipertextualidad literaria con la *imitatio* clásica, a la que también podemos adscribir a Gastón Baquero, dan cuenta sus poemas, que redescubren la tradición, trasponiendo sus elementos a un contexto diferente y, dotándolos así de un nuevo sentido<sup>759</sup>.

Entre los poemas de Cernuda en los que queda constancia de ese culturalismo teñido de hipertextualidad lúdica cabe señalar algunos como “Mozart” o “Dostoievski y la hermosura física” en el que –de modo equivalente a como lo hará Baquero– conjuga la imagen del novelista ruso con la del romántico alemán Goethe<sup>760</sup>, algo que extiende a

---

<sup>758</sup> Según Luis Antonio de Villena, “uno de los usos más íntimos (quiero decir menos aparentes) pero más profundos del culturalismo, es la intertextualidad, manera de componer clásicamente *alejandrina*. Un autor utiliza giros, versos o palabras de otro incorporándolas a su poema o a su escrito (frecuentemente en contexto y significado muy diverso del original) sin citar al autor previo, pero sin pretender tampoco ocultarlo. Se trata de un *guiño*, un homenaje que el lector culto debe percibir. Ello no resta originalidad ninguna al nuevo poema, pero lo inserta visiblemente en la cadena cultista de la tradición. El fenómeno es perfectamente rastreable desde la antigüedad helenística, y Luis Maristany lo ve como característico en *Desolación de la Quimera*” (Luis Cernuda: *Las nubes. Desolación de la Quimera*, edición de Luis Antonio de Villena, Madrid, Cátedra, 1984, p. 48).

<sup>759</sup> Acerca de la presencia de esta característica en algunos textos de Luis Cernuda reclama Villena que “quizá esta clara utilización de un texto (no literal) con sus palabras y sentidos, pero en contexto y sentido diferente, sea la prueba mejor de un culturalismo auténtico, que no quiere decir otra cosa (a salvo siempre la individualidad del poeta) que un reconocimiento explícito de que toda literatura y toda escritura es una tradición. Se trata –en mucha medida– de la *imitatio* de los latinos” (*Ibid.*, p. 49).

<sup>760</sup> Los siguientes versos son testigos de la vinculación que se establece entre ambos autores: “Alguna vez el viejo Goethe quiso / discurrir sobre física hermosura, / aunque no llegó a hacerlo. ¿Miedo acaso? / Alguien menos materialista (paradoja), / la hermosura moral representando, / nos dejó de la física una imagen / dialéctica: Falalei, el niño siervo” (*Ibid.*, p. 143).

“Luis de Baviera escucha Lohengrin” donde también se produce una conexión entre el aludido Luis de Baviera y Wagner, o a “J. R. J. Contempla el crepúsculo” que combina los personajes de Mr. Ruskin y Juan Ramón Jiménez<sup>761</sup>. De modo similar, también en el andaluz encontramos ejemplos de intertextualidad con Bécquer y con Cavafis en los poemas “Pregunta vieja, vieja respuesta” y “Peregrino” respectivamente. Evoquemos algunos títulos de Baquero que nos darán cuenta de la aproximación a este respecto: “Con César Vallejo en París –mientras llueve” o “Joseíto Juai toca su violín en el Versalles de Matanzas”, “Manuela Sáenz baila con Giuseppe Garibaldi el rigodón final de la existencia” u “Oscar Wilde dicta a Toulouse-Lautrec la receta del cocktail bebido la noche antes en el salón de Sarah Bernardt”, entre otros muchos. Y siguiendo con esta confusión de realidades, la reunión de lo autóctono con lo ajeno, tan activa en *Variaciones sobre temas mexicanos* es adoptada sin reservas por nuestro poeta en “Variaciones antillanas sobre temas de Mallarmé”, que igualmente conjuga dos culturas diferentes: la francesa y la americana, pero que en este caso se sirve de una intertextualidad manifiesta.

Un recurso asociado al mencionado y que establece ciertas concomitancias entre Cernuda y Gastón Baquero es el del correlato objetivo pues, ya en Cernuda, y sobre todo en sus últimos libros, el yo poemático se convierte en otro personaje, siguiendo el ejemplo de poetas ingleses como T. S. Eliot, hacia quien tanta admiración sentía también

---

<sup>761</sup> A pesar de la escritura relativamente tardía de estos textos, pertenecientes a *La desolación de la Quimera* (1962), sí es posible percibir en él una unidad de tono con algunos textos de Baquero en los que también funciona el “correlato objetivo” de T. S. Eliot: “Pero mañana, chamberlán, consejero, ministro, / volverán con demandas estúpidas al rey: que gobierne por fin, les oiga y les atienda. / ¿Gobernar? ¿Quién gobierna en el mundo de los sueños?” (*Ibíd.*, p. 517); “«Señor, el crepúsculo», anunciaba / puntual a la tarde, la doncella / entrando en el salón de Mr. Ruskin, / algún tiempo después de consumido / el té. Y entonces Mr. Ruskin / iba al jardín” (Luis Cernuda: “J. R. J. Contempla el crepúsculo” en *Ibíd.*, p. 509). En estos casos concretos las similitudes con el poema Brandeburgo 1526 son notorias: “El barón fue informado de su infortunio a la hora exacta / en que cada día autorizaba a sus lacayos a dirigirle la palabra: apagada la última campanada de las doce, él agitaba desde su cámara secreta / una campanilla de oro que tintineaba por todo el castillo / y erizaba de pavor los cabellos de la servidumbre” (“Brandeburgo 1526”, *P. C.*, 163).

Gastón Baquero, de ahí que en numerosas ocasiones se haya servido del mismo recurso. A este respecto es digno de destacar el paralelismo entre el talante de Baquero y el de Cernuda, tal y como pone de manifiesto J. J. Armas Marcelo: “Me interesa hoy mucho, como siempre y más que nunca, dejar claro ese paralelismo de Baquero con Cernuda, y recordar lo que el cubano del exilio dijo del español desterrado: «Esto supone un ánimo recio, un temple de acero, que no pudo obtenerse sólo con el desdén. Es el fruto de la libertad interior recóndita, absoluta»”. Y, acerca de la libertad creadora que lo equipara con el andaluz, continúa el crítico: “Así era naturalmente Baquero, por dentro y por fuera. Y por eso, como Cernuda «escribió su vida en poemas que sobrenadan modas y tiempos, y gustos, y políticas y códigos morales y estéticos»”<sup>762</sup>.

Por otra parte, también Cernuda define el papel del poeta como vaticinador. Según Douglas Barnette: “El poeta, alejado del hombre común, todavía tiene la responsabilidad de relacionar su poesía con el mundo de los hombres”, ya que “el poder del poeta de ver aún más que el hombre común le otorga la fuerza de ser profeta, mediador entre hombres y dioses”<sup>763</sup>, lo que le convierte en lector de lo invisible que conjuga lo clásico y lo nuevo: “El poeta, con su poder daimónico, sirve de mediador entre el hombre y las cosas para él invisibles, las cuales representan para Cernuda los misterios de la creación”<sup>764</sup>. Ese es el papel que para Baquero asumió la poesía, tal y como deja ver en numerosos textos.

Asociado al carácter anunciador de la poesía, también la interpretación del poeta como testigo y descubridor del enigma de la existencia es común a Luis Cernuda, quien afirma acerca del yo lírico que “Asiste a doble fiesta: una exterior, aquella / de que es

---

<sup>762</sup> J. J. Armas Marcelo: “Un sabio sobre su destino”, en *ABC* (1997) 16 de mayo, p. 58.

<sup>763</sup> Douglas Barnette: *El exilio en la poesía de Luis Cernuda*, op. cit., p. 25.

<sup>764</sup> *Ibid.*, p. 24.

testigo; otra interior allá en su mente / donde ambas se funden” de modo que “así, razón y enigma, el poder le permite / escuchar las voces a su orden concertadas”<sup>765</sup>.

A propósito de otro contenido que tiene similares realizaciones en uno y otro autor introduciremos ahora el tema de la infancia. Cernuda retoma la idea de Wordsworth del niño como padre del hombre y “origen y sede de la eternidad”. Así lo expresa en un bello poema en prosa “Escrito en el agua” en el que subraya: “Pero terminó la niñez y caí en el mundo”<sup>766</sup>. El motivo de la infancia, que tanta funcionalidad adquiere en Baquero, también tiene cabida a lo largo de la obra de Luis Cernuda, como podemos comprobar en algunos de sus textos<sup>767</sup>. Es ilustrativo el que presentamos a continuación, que manifiesta la idea del adulto como un cúmulo de errores que lo han alejado del niño que era: “Comprendes ahora que al vivir esta otra mitad de la vida acaso no haces otra cosa que recobrar al fin, en lo presente, la infancia perdida, cuando el niño, por gracia, era ya dueño de lo que luego, tras no pocas vacilaciones, errores y extravíos, tiene que recobrar con esfuerzo”<sup>768</sup>. Digamos que, a grandes rasgos, este texto presenta la idea baqueriana del adulto como un niño degradado: “Se es de mayor lo que se fue de niño, sólo que ampliado, deteriorado, echado a perder”<sup>769</sup>. Cernuda hace alusión a la niñez como luego la retomará Baquero, con el mismo alcance, entendido como tiempo en el que son ignoradas las nociones de temporalidad y muerte, según podemos comprobar que sucede en el siguiente texto:

---

<sup>765</sup> Luis Cernuda: “Luis de Baviera escucha «Lohengrin», *La realidad y el deseo*, en *Poesía completa*, *op. cit.*, p. 513.

<sup>766</sup> Acerca de la infancia afirma Cernuda en el mencionado poema que “si algo cambiaba, era para volver más tarde a lo acostumbrado, sucediéndose todo como las estaciones en el cielo del año, y tras la diversidad aparente siempre se traslucía la unidad íntima. / Pero terminó la niñez y caí en el mundo. Las gentes morían en torno mío, las casas se arruinaban (Luis Cernuda: “Escrito en el agua”, *Ocnos*, en *Poesía completa*, *op. cit.*, pp. 614-615).

<sup>767</sup> El motivo de la niñez está presente también en otros poemas de Luis Cernuda como el que sigue: “Como el niño jugando / con desechos de hombre, / un harapo brillante, / papel coloreado o pedazo de vidrio, / a los que su imaginación da vida mágica, / y goza y canta y sueña / a lo largo de los días que las horas no miden, / así con tus recuerdos” (Luis Cernuda: “El retraído”, *La realidad y el deseo*, en *Poesía completa*, [volumen I], *op. cit.*, p. 399).

<sup>768</sup> Luis Cernuda: “El patio”, *Variaciones de tema mexicano*, en *Ibíd.*, pp. 648-649.

<sup>769</sup> Felipe Lázaro: *Conversación con Gastón Baquero*, *op. cit.*, p. 22.

A partir de tal edad nos vemos sujetos al tiempo y obligados a contar con él, como si alguna colérica visión con espada centelleante nos arrojara del paraíso primero, donde todo hombre una vez ha vivido libre del agujijón de la muerte. ¡Años de niñez en que el tiempo no existe! Un día, unas horas son entonces cifra de la eternidad. ¿Cuántos siglos caben en las horas de un niño?<sup>770</sup>

Recordemos al respecto algunos versos de aquel que retornan a ese pasado infantil como forma de aliviar el presente: “¡Quién pudiera ser siempre niño inocente, / inocente, es decir, dueño de mil secretos / y menos mal que se nos ha dado el ardid del disfraz y la bola de nieve, / el poder soñar con que un caballo es un candelabro” (“Homenaje a Jean Cocteau”, *P. C.*, 130). Y si en el poema de Cernuda el rincón del patio de su casa natal es el lugar asociado a la infancia, el espacio sin tiempo, “aquel rincón del patio de la casa natal”, donde “a solas y sentado en el primer peldaño de la escalera de mármol” veía “cómo las horas quedaban inmóviles, suspensas en el aire, tal la nube que oculta un dios, puras y aéreas sin pasar”<sup>771</sup>, en el poema de Gastón Baquero “Soneto a las palomas de mi madre” en el que el tiempo ha destruido el espacio asociado a la infancia: “el pasado intacto en que perdura / el cielo de mi infancia destruida” (“Soneto a las palomas de mi madre”, *P. C.*, 74), la infancia que se asociaba – recordémoslo– con la inmortalidad.

Un tercer tema, no de menor trascendencia es la búsqueda de un acercamiento a la divinidad, que no renuncia a un contacto panteísta con la naturaleza, y que es asumido por el poeta cubano en muchos de sus textos. A la divinidad se asocia también el motivo del sueño, que es plasmado en numerosos poemas como sustituto de la existencia: “Donde el sueño le espera, donde la soledad le aguarda. / Donde la soledad y el sueño le ciñen su única corona”<sup>772</sup>, “Es sólo como un sueño / que ha de vivir / tu voluntad de

---

<sup>770</sup> Luis Cernuda: “El tiempo”, *Ocnos*, en *Poesía Completa*, *op. cit.*, pp. 559-560.

<sup>771</sup> *Ibíd.*, p. 560.

<sup>772</sup> *Ibíd.*, p. 55.

pedra”<sup>773</sup>, o “tus ojos solos / frente a la imagen dura de la muerte. / Ese sueño de Dios no lo aceptaste”<sup>774</sup>, y que de alguna manera también comunica a ambos poetas.

Para terminar, vamos a tratar una cuestión que está presente tanto en uno como en otro. Estamos hablando del homenaje que Baquero y Cernuda hacen a El Escorial. El propio Baquero refiere conocer el texto de Cernuda y hace un elogio del mismo<sup>775</sup>, lo que puede darnos pie del interés que este texto obró en él. Pero parecen ser las imágenes que el poeta andaluz utiliza para referirse al monumento, identificándolo con un lirio, un ruiseñor o una granada, que pudieron obrar en Baquero el prodigio imaginativo de compararlo con un barco, metáfora que encubre también un sentido histórico, el de la navegación entre España y América a partir del descubrimiento. Comienza Cernuda su poema “El ruiseñor sobre la piedra” con los siguientes versos:

Lirio sereno en piedra erguido  
junto al huerto monástico pareces.  
Ruisseñor claro entre los pinos  
Que un canto silencioso levantara.  
O fruto de granada, recio afuera,  
Mas propicio y jugoso en lo escondido<sup>776</sup>.

Recordemos ahora algunas imágenes creadas por Baquero para la misma construcción:

Y así, de tiempo en tiempo el Escorial era como un galeón de piedra,  
como un navío rescatado de un mar tenebroso, salvado  
por la insistencia de la resina, por el aroma tenaz del benjuí y de la canela.  
El Escorial era  
un galeón construido por el rey un día para viajar,  
sin moverse de su rígido taburete, desde Castilla hasta Acapulco,

---

<sup>773</sup> *Ibíd.*, p. 76.

<sup>774</sup> *Ibíd.*, p. 94.

<sup>775</sup> Acerca del poema al que nos estamos refiriendo, dice Baquero que se trata de “la evocación recia y vigorosísima de España, cantada con ese treno que sólo puede allegarse a los labios de los desterrados”. Dice Baquero que “«El ruiseñor sobre la piedra» es el poema de poemas a El Escorial” (Gastón Baquero: “La poesía de Luis Cernuda”, *Darío, Cernuda y otros temas poéticos*, en *Ensayo, op. cit.*, p. 103).

<sup>776</sup> Luis Cernuda: “El ruiseñor sobre la piedra”, *Las Nubes*, (recogido en *La realidad y el deseo*), en *Poesía completa* [volumen I], *op. cit.*, p. 313.

desde Acapulco hasta Manila, desde Manila hasta el cielo (“El galeón”, *P. C.*, 175).

Tanto el poema de Cernuda, perteneciente a su poemario *Las nubes* (escrito entre 1940 y 1943) como el texto de Baquero arriba referido, que elogia el de Cernuda (de 1966) son anteriores al suyo publicado en 1984. Teniendo esto en cuenta, es muy posible que nuestro autor –aunque inconscientemente– haya tenido en mente los versos del andaluz, ello nos permite hablar de una hipertextualidad no evidente, que funciona a modo de transformación seria o transposición.

De lo visto hasta ahora podemos concluir que entre Cernuda y Baquero hay demasiadas coincidencias, que no parecen fruto de la casualidad sino de un meditado trabajo sobre el texto, al que se suma el fuerte poder imaginativo de ambos autores, sometidos como vimos también a unas circunstancias personales paralelas, que los conducen a visiones también recíprocas sobre la realidad.

## II.7.2. El amor, la fuerza avasalladora de Aleixandre en Gastón Baquero

“algo en mí no te conoce en la oscura sombra estremecida  
que bajo el dulce peso del amor me sostiene  
y me lleva en sus aguas iluminadamente arrastrado.  
Yo brillando arrastrado sobre tus aguas vivas”

(Vicente Aleixandre<sup>777</sup>)

En lo relativo a la poesía de este otro autor del grupo, Vicente Aleixandre<sup>778</sup>, bien pudiera parecer que su señorío dentro de la poesía cubana del momento fue menor, sin embargo su papel en ella fue fundamental. Aunque no fueron tan destacadas sus apariciones como autor en la revista *Orígenes*, los escritores del grupo han divulgado en

---

<sup>777</sup> El poema, al que nos referiremos a continuación, apareció publicado en el núm. 24 de la revista *Orígenes*, en 1949.

<sup>778</sup> Vicente Aleixandre y Merlo (Sevilla, 1898-Madrid, 1984) es considerado uno de los grandes poetas españoles del siglo XX. Perteneció a la llamada Generación del 27 y recibió el Nobel de literatura en 1977. Entre sus obras más conocidas se encuentran *Espadas como labios* (1932), *La destrucción o el amor* (1935), *Sombra del paraíso* (1944), *Historia del corazón* (1954) y *Diálogos del conocimiento* (1974).

ella diferentes reseñas sobre él, lo que da cuenta de su valoración. José Rodríguez Feo lo visitó en España<sup>779</sup>, lo que permitió al poeta español iniciar su breve correspondencia con Lezama Lima, recogida en una recopilación de textos sobre el autor<sup>780</sup>, y su participación, aunque escasa en la revista –sólo dos poemas<sup>781</sup>–, el segundo en el penúltimo número. En el último, Lezama publicó un texto de Juan Ramón Jiménez, que suponía un ataque hacia Aleixandre<sup>782</sup>, y que provocó primero la escisión, y posteriormente el cierre de esta publicación<sup>783</sup>.

En lo que concierne a Gastón Baquero, tampoco nuestro autor dedicó ensayos a este poeta, pero puede decirse que lo honra a través de su propia poesía; sus resonancias son innegables, pero lo hizo además a través de otros gestos, como su adhesión a la *Asociación de Amigos de Vicente Aleixandre*<sup>784</sup>. Como veremos a continuación, su obra manifiesta, bien sea por influencia directa de uno sobre el otro, bien por un ambiente literario común, una indudable afinidad de tono y contenido. Tres son los poemarios que parecen haber dejado una mayor huella en el poeta cubano, y en alguno sólo se evidencia a través de algunos textos muy concretos. Se trata de *Sombra del paraíso* (1944), *Nacimiento último* (1953) e *Historia del corazón* (1954), además de aquellos textos

---

<sup>779</sup> De la estancia de Rodríguez Feo con el poeta en nuestro país dan cuenta las siguientes palabras dirigidas a José Lezama Lima en una carta escrita el 5 de septiembre de 1953: “¿Recibiste el libro que te mandó Aleixandre dedicado? Hablamos mucho de ti; y sintió mucho no llegaras a estas playas” (José Rodríguez Feo: *Mi correspondencia con Lezama Lima*, México, Ediciones Era, S. A., 1991, p. 179).

<sup>780</sup> Vicente Aleixandre: “Cartas”, en VV.AA.: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, selección y notas de Pedro Simón, La Habana, Casa de las Américas, 1970, pp. 308-309.

<sup>781</sup> Vicente Aleixandre publicó en la revista sus textos “No te conozco” en el núm. 24 y “Comemos sombra” en el 33. Con posterioridad al cisma producido en el interior de la revista, publicó en la de Rodríguez Feo su poema “El viejo y el sol”, en el núm. 35.

<sup>782</sup> El texto de Aleixandre es el titulado “Crítica paralela”, aparecido en el número 34 de la revista.

<sup>783</sup> Lezama publicó el polémico texto durante un viaje de José Rodríguez Feo, sin atreverse a censurar las palabras de aquel a quien consideraba su amigo y maestro. Éste solicitó a Lezama que insertase en el número 35 una nota aclaratoria acerca del desconocimiento por su parte de la publicación del mencionado texto, Lezama se negó y ello supuso la subsiguiente ruptura.

<sup>784</sup> Figura Baquero entre la nómina de intelectuales que desde 1995 se han unido para salvar *Velintonia*, colectivo en defensa del poeta de la *Asociación de Amigos de Vicente Aleixandre*, cuyo objetivo es no sólo difundir la obra de este autor sino también recuperar y preservar su legado, así como fomentar la edición de sus escritos. Entre los asociados se encuentran intelectuales de la talla de Seamus Heaney o Mario Vargas Llosa. Para conocer esta nómina o las características de la asociación acúdase al enlace: <http://www.vicentealeixandre.es/adhesiones.html> [25/02/2014].



publicados en la revista del grupo, de los que no podemos olvidarnos a la hora de establecer concordancias con nuestro autor.

Vicente Aleixandre publicó en la revista *Orígenes* algunos poemas que, además de constituir rasgos de época, esto es, fruto de una marcada confluencia entre tradicionalismo y vanguardia surrealista, pudieron ejercer alguna influencia –no cabe duda de que muy indirecta– sobre Gastón Baquero. En cualquier caso encontramos en estos poemas de Aleixandre el uso de versos largos y dilatados, así como temas e imágenes que recuerdan las del poeta cubano. Su poema “No te conozco” trata un tema amoroso en el que encontramos una serie de paralelismos con algunos poemas de Baquero que tratan el mismo asunto. Concretamente pensamos en el titulado “Nocturno luminoso” con el que hallamos conexiones en la insistencia en el verso largo, el uso del contraste lumínico así como determinadas estructuras sintácticas. Tomemos como ejemplo un fragmento del señalado poema de Aleixandre:

Nunca: cuando la unidad del amor grita su victoria en la ya única vida,  
algo en mí no te conoce en la oscura sombra estremecida  
que bajo el dulce peso del amor me sostiene  
y me lleva en sus aguas iluminadamente arrastrado.  
*Yo brillando arrastrado sobre tus aguas vivas,*  
a veces oscuras, con mezcladas ondas de plata,  
a veces deslumbrantes, con gruesas bandas de sombra.  
Pero yo, sobre el hondo misterio, desconociéndolas<sup>785</sup>.

Leamos ahora unos versos del referido poema de Baquero y observaremos también en él la misma propensión al versículo o verso largo, pareja oposición entre luz y oscuridad para definir la situación del enamorado y, por último la imagen de la orientación que produce el amor en el yo poético de este poema, como ya sucedía en el que acabamos de ver:

---

<sup>785</sup> Como ya hemos explicitado, el poema “No te conozco” se publicó en su momento en el número 24, de la revista durante el invierno de 1949; es posible acceder a él en la edición facsímil: *Orígenes. Revista de arte y literatura, op. cit.*, [volumen IV], p. 296 [El subrayado es nuestro]. También en Vicente Aleixandre: *Poemas varios, en Obras Completas, op. cit.*, p. 1105.

Amar es ver en otra persona el cirio encendido, el sol manuable y personal  
que nos toma de la mano como a un ciego perdido entre lo oscuro  
y va iluminándonos por el largo y tormentoso túnel de los días,  
cada vez más radiante,  
hasta que no vemos nada de lo tenebroso antiguo (“Nocturno luminoso”,  
*P. C.*, 120-121).

Definición parecida del amor es la que lleva a cabo Baquero en otro poema suyo:

Yo he escuchado la música secreta que sale de tu corazón:  
Un dulce aviso envuelto en frases crueles. Un enigma  
Que alimenta la vida y hace olvidarla, eso es amor.  
La melodía que arrastra gozosamente hacia el jardín de los difuntos.  
Eso es amor (“Madrigal para Nefertiti”, *P. C.*, 135).

El amor como sustento, como impulso que arrastra al poeta y lo domina es sin duda la bisagra que estremece a un tiempo ambos poemas, que los hace decir casi lo mismo con diferentes palabras. Y es posible que Baquero haya tenido en cuenta el poema de Aleixandre, pues hay un lapso de tiempo entre la publicación del poema de este autor en la revista (1949) y el de Gastón Baquero (1966).

De modo similar, el poema “Comemos sombra” (1953), publicado la mencionada revista sugiere no pocas conexiones con el Baquero de sus grandes textos como “Palabras escritas en la arena por un inocente” o “Testamento del pez” (escritos anteriores que en este caso no pudieron recibir el influjo aleixandriano), pero también otros como “Memorial de un testigo” que sí pudo ampararse en su conocimiento. Observemos la unidad de tono y temática, así como el uso de comparaciones tan propio de estos poemas de Baquero:

¿Dónde la fuerza entonces del amor? ¿Dónde la réplica que nos diese un  
Dios respondiente,  
un Dios que no se nos negase y que no se limitase a arrojarnos un cuerpo,  
un alma que por él nos acallase?

Lo mismo que un perro con el mendrugo en la boca calla y se obstina,  
así nosotros, encarnizados con el duro resplandor, absorbidos  
estrechamos aquello que una mano arrojara<sup>786</sup>.

Sobre el tema de la inocencia, existe un marcado paralelismo entre sus “Palabras escritas en la arena por un inocente” y el libro *Sombra del paraíso* en el que la infancia se concibe como la Edad de Oro, perdida y melancólicamente recuperada por el yo poético a través de la memoria. De esta presencia de la infancia en el libro de Aleixandre escrito entre 1938 y 1943, pudo Baquero tener alguna reminiscencia en su célebre poema o cuanto menos en todos los que le siguen y en los que pervive el motivo de la niñez. He aquí algunos versos de Vicente Aleixandre: “Por mis labios de niño cantó la tierra; el mar / cantaba dulcemente azotado por mis manos inocentes”<sup>787</sup>. El canto a la inocencia se prolongará, a lo largo de toda la trayectoria poética de Vicente Aleixandre, llegando incluso a aquellas obras finales en que ya es probable que se trate de una evolución paralela en torno al mismo tema y que nos dificulta la posibilidad de hablar de reciprocidad entre ambos.

Por su parte, a pesar de tratarse de un poemario tardío, *Historia del Corazón* (1954) presenta buena parte de los motivos poéticos que nuestro autor recrea a partir de

---

<sup>786</sup> Este poema de Vicente Aleixandre, titulado “Comemos sombra” apareció en el número 33 de la revista, en 1953; igualmente podemos acceder a él en su edición facsímil: *Orígenes*, [volumen VI], pp. 221-222. También en Vicente Aleixandre, *Historia del Corazón*, en *Obras Completas [volumen I]*. Poesía (1924-1978), Madrid, Aguilar, 1978, p. 779.]

<sup>787</sup> Vicente Aleixandre: “Mar del Paraíso”, *Sombra del Paraíso*, en *Obras Completas, op. cit.*, p. 537. El motivo de la infancia se despliega a través de las diferentes obras de Vicente Aleixandre. Dejando de lado *Pasión de la tierra*, de tinte marcadamente surrealista, recogemos aquí algunos ejemplos entresacados de la restante poesía del autor: “llegar a la orilla como un brazo de arena, / como niño que ha crecido de pronto / sintiendo sobre el hombro de repente algún pájaro (Vicente Aleixandre: “Tristeza o pájaro”, *La destrucción o el amor*, en *Ibíd.*, p. 371); “Quiero vivir, vivir como la hierba dura, / como el cierzo o la nieve, como el carbón vigilante, / como el futuro de un niño que todavía no nace” (Vicente Aleixandre: “Soy el destino”, *La destrucción o el amor*, en *Ibíd.*, p. 396); “Pasaban los jóvenes alborotando. / Cantaban las muchachas y se atropellaban / riendo los niños (Vicente Aleixandre: “A la salida del pueblo”, *Historia del Corazón*, en *Ibíd.*, p. 715); “No es la selva la que se queja. Son solo sombras, son hombres. / Es una vasta criatura solo, olvidada, desnuda. / Es un inmenso niño de oscuridad que yo he visto, y temblado” (Vicente Aleixandre: “Vagabundo continuo”, *Historia del Corazón*, en *Ibíd.*, p. 720.

su llegada a España (1959)<sup>788</sup>. En este sentido, la idea sustentada por Aleixandre del amor como sentido último de la existencia, visible en los dos textos que siguen, también se indagará en Baquero. En el primero, los amantes han recorrido juntos el tramo de la vida, identificado con una ascensión a una montaña: “Aquí tú, aquí yo: aquí nosotros. Hemos subido despacio esa montaña. / ¿Cansada estás, fatigada estás? «¡Oh, no!», y me sonríes. Y casi con dulzura. / Estoy oyendo tu agitada respiración y miro tus ojos”. Apenas se han dado cuenta porque el amor mutuo les ha hecho más llevadero el camino: “Y todo ha sido subir, lentamente ascender, lentísimamente alcanzar, / casi sin darnos cuenta. / Y aquí estamos en lo alto de la montaña, con cabellos blancos y puros como la nieve”<sup>789</sup>. Se trata de algo parecido a lo que sucede en otro poema, en el que el amor se convierte del mismo modo en acompañamiento durante la vida, que se identifica con un instante de luz en medio de la total oscuridad: “Sabemos adónde vamos y de dónde venimos. Entre dos oscuridades un relámpago. / Y allí, en la súbita iluminación, un gesto, un único gesto [...] Acojamos esto que llega. La conciencia súbita de una compañía, allí en el desierto”<sup>790</sup>. Algún poema de Baquero retoma casi literalmente este pensamiento del amor como tabla de salvación, es el caso de su “Nocturno luminoso” que alegoriza al amor como un niño portador del cirio que ilumina al hombre “por el largo y tormentoso túnel de los días” mientras dura ese afecto, que termina con la caída de la llama al suelo y con el consiguiente resultado tan temido por el yo poético de que “todo vuelva a ser noche en derredor, la noche interminable de los ciegos” (“Nocturno luminoso”, *P. C.*, 120). Si en el poema de Aleixandre el viento se configura en agente destructor, siendo la tienda de campaña la que sufre las embestidas de la muerte de ese amor: “como en una tienda de campaña, / que el viento furioso muerde, viento que viene

---

<sup>788</sup> Los poemarios a los que nos referimos son posteriores al libro de Aleixandre: *Memorial de un testigo* (1966) y *Magias e invenciones* (1984).

<sup>789</sup> Vicente Aleixandre: “Ascensión de vivir”, *Historia del Corazón*, en *Obras Completas, op. cit.*, p. 785.

<sup>790</sup> Vicente Aleixandre: “Entre dos oscuridades un relámpago”, *Historia del corazón*, en *Ibíd.*, p. 781.

de las hondas profundidades de un caos, / aquí la pareja humana tú y yo, amada, sentimos las arenas largas que nos esperan”<sup>791</sup>, en Baquero el viento se identifica con la muerte en alguno de sus poemas: “Los bosques de Escocia sintieron caer un árbol / que había sido muy remecido por el ventarrón de la poesía” (“Relaciones y epitafio de Dylan Thomas”, *P. C.*, 139). Este poema es la confirmación manifiesta de la devoción baqueriana hacia el poeta del 27, cuyos versos apuntan –en contradicción con el párrafo rubendariano que sirve de frontispicio al texto– el desconocimiento absoluto sobre nuestra realidad<sup>792</sup>.

Pero es que además el paso del tiempo así como la vejez y la muerte son temas que están presentes tanto en Vicente Aleixandre como en Gastón Baquero. El fluir temporal se asocia, como en Baquero a los cruces temporales, en que –de modo similar a como lo hace el poeta– pasado y futuro se superponen. De este solapamiento es ejemplo el poema de Aleixandre en el que el yo lírico es capaz de ver en una mujer joven que se mira en el espejo la que será con el paso de los años: “Allí no estabas. Y una sola mujer fatigada, cansada como por una larga vigilia que durase toda la vida, / se ha mirado en el espejo y allí se ha reconocido”<sup>793</sup>.

La vejez, que tanto juego da a los poemas de Baquero aparece también en el poema de Aleixandre “El viejo y el sol” en el que éste se identifica con la juventud y la vida, y logra rejuvenecer al anciano. Se trata de una visión similar a la aportada por Baquero en “El sol, los niños y además la muerte” en el que el esplendor del sol es borrado por la llegada de un entierro, y sobre todo en “Marcel Proust pasea en barca por la bahía de Corinto” en el que el contacto con las muchachas de la ciudad griega

---

<sup>791</sup> *Ibíd.*, 782.

<sup>792</sup> Aunque posiblemente Baquero no haya tenido acceso a la versión nerudiana de *El libro de las preguntas* (1974), en éste el poeta chileno invierte el motivo de la existencia, planteándola como una oscuridad entre dos momentos de fulgor: “No será nuestra vida un túnel / entre dos vagas claridades? / o no será una claridad / entre dos triángulos oscuros?” (Pablo Neruda: poema XXXV, en *Libro de las preguntas*, Santiago de Chile, Pehuén Editores, 2006, p. 43).

<sup>793</sup> Vicente Aleixandre: “Ante el espejo”, *Historia del corazón*, en *Obras completas.*, p. 783.

contagia de juventud al viejo Anaximandro: “Silencioso Anaximandro / como un cisne navegaba cada día entre las nubes de la belleza, y permanecía; / estaba allí, dentro y fuera del tiempo, paladeando lentos sorbitos de eternidad, con el ronroneo del gato junto a la estufa” (“Marcel Proust pasea en barca...”, *P. C.*, 160), inversión hipertextual de este motivo de resonancias varias.

Los huesos que en Aleixandre se identifican con el tránsito final, también lo harán en Baquero. La idea quevediana de que el esqueleto es la misma muerte que nos habita y que sólo necesita del tiempo para triunfar está también presente en Vicente Aleixandre, quien subraya: “sintiendo bajo la piel alada el duro hueso / insobornable, el triste hueso a donde no llega nunca / el amor. Oh carne dulce que sí se empapa del amor hermoso”<sup>794</sup>. La interpretación de la muerte como postrera metamorfosis se configura de manera plena en *Nacimiento último*, poemario también afín a Gastón Baquero quien así lo demuestra en alguno de sus poemas. Un ejemplo representativo de lo aludido es “Junio del Paraíso” incluido en la sección “Cinco poemas paradisiacos” a lo largo del cual se recrea el recuerdo ardiente de la juventud: “Todavía os contemplo, hálito permanente de la tierra bellísima, / os diviso en el aliento de las muchachas fugaces, / en el brillo menudo de los inocentes bucles ligeros / y en la sombra tangible de las mujeres que aman como montes tranquilos”. Dicha remembranza permite al yo lírico recorrer de alguna forma su propia etapa de plenitud: “y puedo tocar la invicta onda, brillo inestable de un eterno pie fugitivo, / y acercar mis labios pasados por la vida / y sentir el fuego sin edad de lo que nunca naciera, / a cuya orilla vida y muerte son un beso, una espuma”<sup>795</sup>, y conlleva una similar fusión a la baqueriana entre la vida y la muerte.

---

<sup>794</sup> Vicente Aleixandre: “Mano entregada”, *Historia del corazón*, en *Ibíd.*, p. 686.

<sup>795</sup> Vicente Aleixandre: “Junio del paraíso”, *Nacimiento último*, en *Ibíd.*, p. 667.

Otro poema cuya avenencia con Baquero es innegable es el titulado “Primera aparición” en el que canta la llegada de una mujer hermosa que provoca una conmoción en el yo lírico:

Allí surtiendo de lo oscuro,  
Rompiendo de lo oscuro,  
Serena, pero casi cruel, como una leve diosa recobrada,  
Hete aquí que ella emerge  
Sagradamente su ademán extendiendo,  
Para que la luz del día, ya la gozosa luz que la asalta,  
Se vierta doradamente viva sobre su palma núbil<sup>796</sup>.

La aparición de Baquero contempla también algunos de los rasgos que podemos percibir en el poema anterior: el carácter sagrado, de diosa del personaje femenino, su llegada brusca y repentina que muda el contexto anterior, transformando en luminosidad la oscuridad previa:

Abrí los ojos y me sentí cercado por un resplandor de oro:  
algo venía precedido de músicas, de pájaros verdes, de jazmines  
abiertos a la luna. Fue de golpe  
como si cien niños golpearan sartenes con cucharitas de plata:  
Afrodita en persona, protegida del sol con una sombrilla de hojas frescas  
 (“Aparición”, *P. C.*, 172).

Se trata en ambos casos de una reelaboración del mismo tema, ya tratado por Mallarmé. Pero en el que encontramos además nuevos puntos de ligazón, la huella indeleble que la percepción de aquella belleza sobrenatural supuso para sus días futuros. En Aleixandre lo efímero se hace eterno: “Si pasaste te quedas. Hoy te veo. Tú pasas. / Tú te dejas. Tú quedas... como luz en los labios” y en Baquero también tras su marcha el yo lírico queda para siempre subyugado a aquella imagen:

Cuando pasó al fin,  
Sonriendo benigna a mi estupor,

---

<sup>796</sup> Vicente Aleixandre: “Primera aparición”, *Nacimiento último*, en *Ibíd.*, p. 668.

Perfumando para siempre en mi memoria  
La aparición de aquella tarde, de aquel dulzor de caimito y pomarrosa,  
Ya no pude pensar otra vez en el tedio, ni pensar nunca más en la adelfa  
marchita,  
Sólo veía por todas partes el cielo derramado, el sol de terciopelo:  
Florecidos todos los jardines, encendidas todas las estrellas (“Aparición”,  
*Magias e invenciones, P. C.*, 172).

Otro motivo que, como hemos visto, está presente en la obra de ambos y que se prolonga a lo largo de la obra poética de Aleixandre, igual que en la de Baquero es el motivo de la infancia, y en concreto, la identificación del poeta con un niño. De ello es ejemplo también un texto del poemario que nos ocupa, el titulado “El poeta niño” en el que confluyen el motivo de la inocencia, la creación poética y la contraposición entre sueño y despertar:

Niño en ciudad, niño dormido en la primera cuna flotante sobre los hoscos ruidos, niño nacido naturalmente en una ciudad inmensa [...] ¡Ah, acaba! Acaba tu misteriosa visita y escapa como luz, como muerte temprana. Nunca el hombre que tú eres te herede, padre tú de dolor en la vida madura. Y huye ligero, con tu talón precioso despegándose, rayo de luz arriba, hacia el hondo horizonte, hacia el cenit; más alto: al innumerable reino sin meta donde tú residías, eternamente naciente, con la edad de los siglos<sup>797</sup>.

Se trata, en igual medida de un poema que condensa buena parte de la poética baqueriana en lo que se refiere a la identificación del niño con el durmiente, pero también con respecto a la sabiduría que se aplica al inocente en los versos finales.

En general entre Aleixandre y Baquero es posible hablar de una complicidad en tres aspectos, que merecerían un estudio más exhaustivo, y que marcan sus similitudes: el métrico, pues los versos y las estrofas presentan una combinación análoga, el estilístico, ya que las imágenes y las figuras retóricas empleadas presentan una aproximación bastante marcada entre buena parte de sus textos, sin olvidar el sentido

---

<sup>797</sup> Vicente Aleixandre: “El poeta niño”, *Nacimiento último*, en *Ibíd.*, p. 678.



final de ambas poéticas, y los temas predominantes, a los que ya nos hemos referido de forma más o menos somera a lo largo de este apartado.

### II.7.3. Gastón Baquero y el destino trágico en Federico García Lorca

“Se hermana el nacimiento de cada una de estas poesías que tienes en tus manos, lector,  
al propio nacer de un brote nuevo del árbol músico de mi vida en flor”  
(Federico García Lorca<sup>798</sup>)

“Las cosas que se van no vuelven nunca,  
Todo el mundo lo sabe,  
*Y entre el claro gentío de los vientos*  
Es inútil quejarse.  
¿Verdad, chopo, maestro de la brisa?  
¡Es inútil quejarse!”  
(Federico García Lorca<sup>799</sup>).

Siguiendo con la presencia del grupo del 27 en nuestro autor, debemos hacer mención a la figura de Federico García Lorca<sup>800</sup>, pues su paso por la isla tuvo una enorme repercusión en el panorama literario del momento. Es sabido que el poeta estuvo en Cuba, donde coincidió, en la primavera de mil novecientos treinta<sup>801</sup>, con ensayistas de la talla de Jorge Mañach y Juan Marinello<sup>802</sup>. Como demuestran sus palabras, aunque Gastón Baquero era bastante más joven, es posible que conociese personalmente al poeta durante su estancia en La Habana<sup>803</sup>. Y aunque, por cuestiones meramente cronológicas,

---

<sup>798</sup> Federico García Lorca: “Palabras de Justificación” a su *Libro de Poemas (1918-1920)*, edición de Mario Hernández, Madrid, Alianza, 1998, p. 33.

<sup>799</sup> Federico García Lorca: “Veleta”, *Libro de poemas*, en *Poesía completa*, Barcelona, Círculo de lectores, 2013.

<sup>800</sup> Federico García Lorca nació en Granada en 1898 y murió en la misma ciudad en 1936, donde fue fusilado tras la sublevación militar que dio origen a la Guerra Civil española. Entre sus obras destacan su *Romancero gitano* (1924-1927) y *Poeta en Nueva York* (1929-1930); en teatro algunas como *La casa de Bernarda Alba* (1936), *Yerma* (1934) o *Bodas de sangre* (1932).

<sup>801</sup> Acerca de la estancia del poeta andaluz en la capital cubana resulta de enorme interés el libro atribuido a Juan Marinello: *El poeta en la Habana. Federico García Lorca (1898-1936)*, La Habana, Consejo nacional de cultura, 1961.

<sup>802</sup> A estos encuentros se refiere el estudio *Miradas cubanas sobre García Lorca*, selección, prólogo y notas de Miguel Iturria Savón, Sevilla, Renacimiento, 2006, p. 17.

<sup>803</sup> Baquero contaría alrededor de veintiséis años cuando Lorca visitó La Habana, y teniendo en cuenta que su afición hacia la poesía es muy anterior no cabe duda que Baquero supo de la presencia del poeta e incluso es posible que haya acudido a las conferencias impartidas durante su estancia.

los textos de Lorca no figuraron entre las revistas que el grupo puso en circulación, sus miembros se constituyen igualmente en elogiadores del poeta.

Entre los autores que escriben textos sobre García Lorca, son destacables los recogidos en la compilación realizada por César López Arpa de *troncos vivos*, en la que se encuentran casi todos los origenistas, incluido Gastón Baquero quien, como veremos, dedica al autor numerosos escritos de diferente tipo<sup>804</sup>. Acerca de los poemas de Baquero sobre el andaluz cabe destacar los poemas “F.G.L”, y “Carta en el agua perdida”, textos inéditos de *El álamo rojo en la ventana* y recogidos posteriormente en la edición de su *Poesía Completa*; “Homenaje a Federico García Lorca” perteneciente a sus *Poemas primeros no recogidos en libros*, e igualmente aparecido posteriormente en la mencionada edición de sus poemas completos, e “Himno y escena del poeta en las calles de La Habana” publicado en *Poemas invisibles* (1991)<sup>805</sup>. Asimismo, también escribió algunos textos en prosa, con el mismo afán conmemorativo como el titulado “Los poemas póstumos de Federico García Lorca”<sup>806</sup> o “Carta de Lorca desde la Habana”<sup>807</sup>.

Uno de los temas fundamentales que Baquero retoma de Lorca en sus recreaciones del poeta andaluz, es el motivo del destino trágico; asunto que recubre toda su poesía y que Baquero asume como propio a la hora de establecer un paralelismo entre

---

<sup>804</sup> José Lezama Lima: “García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita” (*Lunes de Revolución* (1962) La Habana, 21 de agosto), en *Arpa de troncos vivos*, *op. cit.*, pp. 21-29; Virgilio Piñera: “Los cencerros de la paciencia” [poema], (1937), en *Ibíd.*, pp. 70-71; Eliseo Diego: “El balcón abierto” (*Revista Revolución y Cultura* (1986) La Habana, 12 de diciembre), en *Ibíd.*, pp. 101-102; por su parte recoge de Gastón Baquero los diferentes textos dedicados a Lorca: “FGL” y “Carta en el agua perdida” [Poemas], (*El álamo rojo en la ventana*); “Homenaje a Federico García Lorca” [Poema] (*Poemas primeros no recogidos en libros*), e “Himno y escena del poeta en las calles de La Habana [Poema] (*Poemas invisibles*), en *Ibíd.*, pp. 87-100.

<sup>805</sup> Todos los poemas indicados fueron recogidos en el apartado correspondiente a Gastón Baquero en el estudio *Arpa de troncos vivos*, (en *Ibíd.*, pp. 84-100).

<sup>806</sup> Se trata de una prosa poética de Baquero, con inserción de dos poemas de Federico García Lorca, “Ribera de 2010” y “Aire de amor”. Fue publicada en la revista *Verbum* (1937) La Habana, 3, pp. 53-56 y recogida en la edición facsímil de la misma: *Verbum* (1937) La Habana, junio-noviembre, *op. cit.*, pp. 255-258.

<sup>807</sup> Publicada inicialmente en *El Nuevo Herald*, 25 de marzo de 1986, y recogida por Alberto Díaz-Díaz en *Andaluces*, *op. cit.*, pp. 97-99.

la obra del poeta y su propia muerte<sup>808</sup>, perspectiva común a otros muchos de aquellos que le rindieron pleitesía años después<sup>809</sup>. Por ejemplo, su poema “F.G.L” escrito entre 1935 y 1942 probablemente con motivo de la muerte del poeta, se refiere a ella como reflejo de las muertes trágicas que aparecen en su obra: “Paz. La muerte se ha sentado / por caminos de acero sobre un pecho. Comienza a amanecer, ábrese el lecho / donde muestra un espejo lo soñado”, versos que hacen mención al asesinato del poeta antes del amanecer<sup>810</sup>, y que, un poco más adelante aludirán a su visión en tanto que vate, dotado de una intuición especial: “Ya comienza a entender... Bebe el aroma / de una nieve que alberga”, tras cuya muerte lo presenta en brazos de la divinidad: “Soñadle puesto en Dios. Soñad que estalla / risa y verso y pasión; soñadle aroma / que en lumbres canta la invisible playa” (“F.G.L”, *P. C.*, 306). El mismo motivo se repite de manera similar en otro poema suyo de la misma época que, igualmente refiere la presencia del poeta al lado de la divinidad en sus últimos versos:

uno de tus cabellos, una sonrisa tuya  
cuelga de las manos sagradas de la Aurora,  
y tú sigues mirando,  
mirando cómo Dios renueva el verde,  
y cómo nace aún tanta belleza  
que la tierra se llama Federico (“Carta en el agua perdida”, *P. C.*, 324).

---

<sup>808</sup> En su obra en prosa, también Baquero refiere esa necesidad poética de un destino trágico en su vida por concomitancia con lo que él había hecho suyo en su obra: “Federico, rebasa su propia verdad, y, en el contrasueño, enlaza –rescata–, el cuerpo total de su Destino, que era su Voz” (Gastón Baquero: “Los poemas póstumos de Federico García Lorca”, *loc. cit.*, p. 255).

<sup>809</sup> En cualquier caso, esta mirada compensatoria de la muerte y la labor poética del andaluz es una constante en casi todos los homenajes cubanos al autor. Si la mayor parte tratan el tema de su muerte trágica, muchos de ellos se refieren además a una especie de sino trágico insoslayable. Los propios títulos de los poemas, recogidos en *Arpa de troncos vivos*, pueden darnos una idea aproximada. Entre ellos, también los demás miembros del grupo inciden en la misma idea: “La muerte y la destrucción de la casa, la desolación de la imposibilidad de desprender la criatura, la vergüenza que enfurece a la costumbre, todo lo que era acento mordido por los amargos, se irguió a un teatro de llamas vivas. Entonces fue cuando de una casa maldita, salieron unos enmascarados de azufre y rabos endemoniados comenzando a darle hachazos a ese cuerpo, que había exhalado una voz tan poderosa, tan llena de una embriagada alegría, como de una amargura de pozo fabuloso. Pero como una costumbre profunda, su voz hecha canto se eleva, caduceo ardido, sobre las cenizas de la casa maldita” (José Lezama Lima: “García Lorca: Alegría de siempre contra la casa maldita”, en *Arpa de troncos vivos*, *op. cit.*, pp. 28-29), o “porque si la muerte miraba a Federico García Lorca desde las torres de Córdoba, fue en Granada donde lo asesinaron los fascistas. Dios los perdone. Yo no puedo” (Eliseo Diego: “El balcón abierto”, en *Ibid.*, p. 102).

<sup>810</sup> Nos ajustamos a lo explicado por Miguel Caballero en su libro *Las trece últimas horas en la vida de Federico García Lorca*, Madrid, La esfera de los libros, 2011.

Junto a los poemas aludidos “F.G.L” aparecen otros con los que constituye ahora una serie, y recogidos bajo el título “Homenaje a García Lorca”, escritos también durante su juventud y que contienen alusiones al propio destino trágico del poeta: “Que el absoluto verde de aquel sino, / nardo y sonrisa estalla en la mejilla / vuelta esfera de luna en el camino”, en el primer soneto “La mano sobre el verso, la voz rota / en asombro de mundo incomprendido / muerto se fue quedando gota a gota...” en el segundo, y “Tómale muerte!, ido y sin segundo, / eterno aunque ya en ti, razón del día / que llegues justa clausurando el mundo” (“Homenaje a Federico García Lorca”, *P. C.*, 363-364).

Miguel Iturria Savón en su libro sobre Lorca utiliza a modo de introducción el fragmento inicial del poema de Baquero “Himno y escena del poeta en las calles de la Habana”<sup>811</sup>. Según este estudioso, “la agudeza del creador convierte los elementos obvios de nuestro paisaje y de nuestra cultura en imágenes poéticas de gran luminosidad, donde no faltan el ritmo y la armonía cubanísimas”<sup>812</sup>. Ello nos lleva a pensar que textos de García Lorca como su “Son de Santiago de Cuba” parecen haber sido tenidos en cuenta por Gastón Baquero en el mencionado poema sobre el granadino. De hecho, es precisamente la atención que Lorca presta a la literatura popular<sup>813</sup> lo que más le llama la atención a Baquero, junto a la musicalidad lorquiana, tan próxima a la circunstancia antillana<sup>814</sup>. Recordemos en este sentido algunos versos del mencionado poema en el que se percibe la aludida identificación: “¿Pero dónde, dónde estoy? ¿De dónde aprendió

---

<sup>811</sup> “Himno y escena del poeta en las calles de la Habana”, *Poemas invisibles*, *P. C.*, 253-258.

<sup>812</sup> *Miradas cubanas sobre García Lorca*, edición de Miguel Iturria Savón, *op. cit.*, p. 25.

<sup>813</sup> De acuerdo con el mencionado crítico “Lorca buscó la Cuba secreta, el elemento pobre y negro, pues los ritos africanos llamaron poderosamente su atención, de ahí que asimilara con avidez elementos de la cultura popular” (*Ibid.*, p. 30).

<sup>814</sup> Guillermo Cabrera infante afirma que: “La poesía, entonces es otra música, como, quería Verlaine: «*De la musique avant toute chose*». Lorca en su *Son de negros en Cuba* musita una música exótica que se hace enseguida familiar. «Iré a Santiago» es efectivamente el estribillo de un son” y según él “como en la Obertura cubana de Gershwin, la música es familiar pero la armonía es exótica” (*Ibid.*, p. 97).

esta gente / a marcar ritmos así, a trenzar de ese modo las piernas, a mover / la cintura con la exactitud de una melodía escrita y cien veces / enmendada por Manuel de Falla?” (“Himno y escena del poeta en las calles de la Habana”, *P. C.*, 255), y que son una muestra de la sobreentendida comunión cubano andaluza.

En general, entre las características que el poeta cubano comparte con Federico García Lorca se encuentran la alianza de poesía y música, que en el poeta andaluz se deja ver en la abundante serie de *Suites* y en el *Poema del Cante Jondo*, y que en Gastón Baquero se plasma a través de la recomendación de esa pieza musical que, en su opinión, debería acompañar el recitado de alguno de sus poemas. Su poesía tiene un papel fundamental en la recuperación del versículo lorquiano, que se caracteriza por la presentación de un “ritmo amplio y tono conversacional, poblado de visiones”<sup>815</sup>. Fue también Lorca un poeta muy querido por los originistas, que visitó Cuba poco antes de iniciarse la Guerra Civil española, y que tuvo una etapa especialmente surrealista en su *Poeta en Nueva York*, cuyas imágenes son muy significativas en la poesía de Baquero quien, a pesar de no dejarse cautivar demasiado por el surrealismo, sí presenta en determinados momentos algunas imágenes de cierto trasfondo onírico. Esto es, en aquellos casos en que la poesía de nuestro autor consiguió un acercamiento al surrealismo hay que pensar en la vigencia de este movimiento en los comienzos de la generación del 27 y sobre todo cabe referirse al Federico García Lorca, del mencionado poemario, que ejerce un estimable influjo en nuestro poeta.

El texto “Himno y escena del poeta en las calles de La Habana” establece un paralelismo entre las calles habaneras y las andaluzas cantadas por Lorca, que procede del conocimiento efectivo que el poeta granadino tuvo de esta ciudad. Por otra parte, este contagio que advierte Gastón Baquero puede venir motivado por razones de semejanza

---

<sup>815</sup> José Luis Rey: *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)*, Valencia, Pre-textos, 2005, p. 111.

lingüística entre el español hablado en América y el de Andalucía, y sirve al poeta para llevar a cabo un valioso remedo lingüístico. Además, según testimonio de Alberto Díaz-Díaz, el propio poeta dice haberse inspirado para escribir el poema en una carta de Federico García Lorca<sup>816</sup>. Lo sustancial de dicha carta, para su filiación con el poema podría ser el final de la misma en la que alude a la belleza de las mujeres cubanas y a la similitud de la isla a su cuba natal: “Esta isla tiene más bellezas femeninas de tipo original, debido a las gotas de sangre negra que llevan los cubanos. Y cuanto más negro, mejor. La mulata es la mujer superior aquí en belleza y en distinción y en delicadeza. Esta isla es un paraíso. Cuba. Si yo me pierdo que me busquen en Andalucía o en Cuba”<sup>817</sup>. De esta final filiación entre Cuba y Andalucía dan cuenta los siguientes versos del mencionado poema:

El poeta sale de paseo. Confunde las calles  
de la ciudad marina con plazas sevillanas,  
con rincones de Cádiz, con patios cordobeses,  
con el run-run musical que brota de las piedras de Granada.  
[...]  
¿En dónde estoy? No acierto a distinguir una luz de otra luz,  
ni un cielo de otro cielo. Hay duendecillos burlones  
yendo y viniendo por los aires de La Habana, y me preguntan  
con voces de embrujado: ¿pero es que no sabes  
dónde estás, Federico, es que no sabes? Estás,  
sencillamente estás de visita en el Paraíso (“Himno y escena del poeta en  
las calles de La Habana” *P. C.*, 254).

Se trata, en cualquier caso de una similitud entre la ciudad habanera y Andalucía a la que ya habían aludido otros autores durante su estancia en el exilio cubano; nos referimos sin lugar a dudas, a aquellos a quienes hemos dedicado ya nuestra atención: María Zambrano y Juan Ramón Jiménez.

---

<sup>816</sup> “Según nos contó Baquero, esta carta le inspiró a escribir el poema “«Himno y escena del poeta en las calles de la Habana»” (Alberto Díaz-Díaz (ed.): *De Góngora a Juan Ramón Jiménez*, op. cit., p. 97).

<sup>817</sup> *Ibid.*, p. 99.

Pero, la referencia a García Lorca en la poesía de Gastón Baquero viene además motivada, en cierta medida, por su concepción de la raza negra como representante de lo genuino y lo primitivo, que es elevada a la categoría de mito en *Poeta en Nueva York*, (como había realizado con los gitanos en *Romancero gitano*), pues también Baquero concibe a los negros como sustrato de lo cubano. A ellos puede sumársele la presencia de lo popular andaluz en la poesía de Federico García Lorca, que se aprecia en su *Romancero Gitano*: “La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos”<sup>818</sup>, o en el *Poema del Cante Jondo* en el que la guitarra y la copla andaluza se alían con las supersticiones tan ancladas en la idiosincrasia cubana<sup>819</sup>.

En el poema de Gastón Baquero sobre Federico García Lorca, el tratamiento que el poeta cubano hace de los versos de aquel, concretamente el empleo del verso “Ponte un collar de azabache” perteneciente a *Los títeres de la cachiporra* o *Tragedia de Don Cristóbal y la señá Rosita*, sirve igualmente a Baquero para potenciar el sino trágico del poeta, puesto de relieve en su propia obra. En ella, la desgracia que aguarda a la protagonista de una boda no deseada se deja ver a través del color negro y la presencia del collar, y se expresa concretamente en la acotación del cuadro sexto: “DOÑA ROSITA aparece vestida de rosa con un lazo de terciopelo negro en la cabeza y un collar de azabache sobre el gran escote”<sup>820</sup>. Estamos nuevamente ante la utilización por parte de Baquero de la propia obra dramática del poeta para resaltar la propia fatalidad a que se ve abocada la existencia de su autor.

---

<sup>818</sup> Federico García Lorca: “Romance de la luna, luna”, *Romancero gitano*, en *Poesía completa, op. cit.*, p. 367.

<sup>819</sup> Federico García Lorca: *Poema del cante jondo*, en *Ibíd.*, pp. 257-295.

<sup>820</sup> Federico García Lorca: *Títeres de la Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, edición de Annabella Cardinali y Christian de Paepe, Madrid, Cátedra, 1998, p. 212. De modo similar, en la escena primera del mismo cuadro sexto la presencia aciaga del collar se deja ver en el diálogo de los personajes: “Rosita: ¡Todo se ha perdido! ¡Todo! Voy al suplicio como Marianita Pineda. Ella tuvo una gargantilla de hierro en sus bodas con la muerte y yo tendré un collar de besos fríos, de besos verdes. (Llora.)” (*Ibíd.*, p. 213).

Por su parte, también la imagen de la mariposa cobra un sentido especial en la poesía de Gastón Baquero como presunción de lo inevitable en “Nocturno Luminoso” o caracterizado por el trasfondo fúnebre de las tataguas en “Fúnebre mariposa”, que aparecen también en la obra de Federico García Lorca: *El maleficio de la mariposa*<sup>821</sup>, en la que este insecto se convierte en “símbolo del misterio, mensajera de «un mundo de alegría más allá de esas ramas», encarnación del ideal inalcanzable, a la vez, victoria del deseo de haber querido alcanzar la esencia misma de la vida, su más entrañable y secreta fuente” de modo que, como sentencia Francisco Ruiz Ramón acerca del teatro de Lorca, “La mariposa y el insecto poeta, son, a la vez, dobles del Ideal, y esa relación entre la aspiración y su meta es lo que Lorca dramatiza mostrando su imposibilidad”<sup>822</sup>. Gastón Baquero tomó la mariposa con dos de los sentidos simbólicos a los que se refiere este crítico: como alegría inesperada en su poema “Nocturno luminoso”, en el que sin embargo se deja entrever la desgracia a que aquella dicha podría arrastrarle y como misterio en su “Fúnebre mariposa”, dedicado a las tataguas o mariposas funerarias.

Para terminar, y como forma de estudiar la intertextualidad efectiva que en este caso lleva a cabo Baquero sobre el poeta granadino no podemos menos que mencionar algunas imágenes típicamente lorquianas para ver la mutación que sobre ellas opera la poesía de Baquero: El acero, el espejo y los toros en “F.G.L”. El acero se manifiesta en Lorca a través de los puñales, los cuchillos o las navajas que aparecen continuamente en sus poemas, como por ejemplo “Reyerta”<sup>823</sup>, mientras que los espejos cobran especial protagonismo en algunos poemas de Lorca como “Suite de los espejos” o “«Berceuse» al espejo dormido”<sup>824</sup>. Los toros también figuran en algunos de sus poemas como

---

<sup>821</sup> Federico García Lorca: *El maleficio de la mariposa*, Madrid, Cátedra, 1999.

<sup>822</sup> Francisco Ruiz Ramón: *Historia del teatro español del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 179.

<sup>823</sup> “En la mitad del barranco / las navajas de Albacete, / bellas de sangre contraria / relucen como los peces” (“Reyerta”, *Romancero gitano*, en *Poesía completa, op. cit.*, p. 370.

<sup>824</sup> Federico García Lorca: “Suite de los espejos”, *Suites*, en *Ibíd.*, pp. 143-146; “«Berceuse» al espejo dormido”, en *Ibíd.*, p. 146.



“Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla” o “Martirio de Santa Olalla”<sup>825</sup>, establecidos como distintivos de lo indiscutiblemente español.

Las palabras que Baquero aplica a Lorca en su poema “Carta en el agua perdida” son las que siguen y a las que intentaremos dar una explicación teniendo en cuenta la poesía del granadino:

Federico, por hombres como tú  
se han inventado palabras como éstas:  
cítara, Plenilunio, Narciso, Encantamiento.  
Y otras palabras más fuertes todavía:  
corcel, Lágrima, Destino, Sangre.  
Y la que duele al párpado, la que penetra  
por sí misma sin sosiego hasta el cielo:  
muerte (“Carta en el agua perdida”, *P. C.*, 321).

La alusión a la cítara está suficientemente documentada en *Romancero gitano* de Lorca en el que se asume, entendida como hipérbole de la guitarra, como instrumento propio de la Andalucía popular<sup>826</sup>, el plenilunio, está motivado por las alusiones a la luna que se hacen en su obra y en el mencionado poemario de forma especial<sup>827</sup>. Lo mismo acontece con el narciso, flor a la que Lorca dedica un par de poemas titulados precisamente así<sup>828</sup>. La palabra “encantamiento” podría referirse a las formulas mágicas utilizadas en su *Poema del cante jondo*<sup>829</sup>, integradas en el universo popular y gitano

---

<sup>825</sup> “Antonio Torres Heredia, / hijo y nieto de Camborios, / con una vara de mimbre / va a Sevilla a ver los toros” (“Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla”, *Romancero gitano*, en *Ibíd.*, p. 386); “brama el toro de los yunques, / y Mérida se corona”, *Romancero gitano*, en *Ibíd.*, p. 398).

<sup>826</sup> Las cítaras tienen cabida en versos como el que siguen: “Thamar estaba soñando / pájaros en su garganta, al son de panderos fríos y cítaras enlunadas” (Federico García Lorca: “Thamar y Amnón”, *Romancero gitano*, en *Ibíd.*, p. 404).

<sup>827</sup> Igualmente, lo lunar cobra singular importancia en el universo lorquiano. De ella dan cuenta los siguientes versos: “La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos. El niño la mira mira. / El niño la está mirando” (Federico García Lorca: “Romance de la luna luna”, *Romancero gitano*, en *Ibíd.*, p. 367); “Su luna de pergamino / Preciosa tocando viene” (Federico García Lorca: “Preciosa y el aire”, *Romancero gitano*, en *Ibíd.*, p. 368).

<sup>828</sup> Los poemas aludidos comienzan así: “Niño./ ¡Que te vas a caer al río!” (Federico García Lorca: “Narciso”, *Canciones* (1921-1924), en *Ibíd.*, p. 329) y “Narciso. Tu olor. Y el fondo del río” (Federico García Lorca: “[Narciso]”, en *Ibíd.*, p. 354).

<sup>829</sup> De las fórmulas para encantar presentes en el mencionado poemario podemos rescatar algunos ejemplos: “El puñal, / entra en el corazón, / como la reja del arado / en el yermo. / No. No me lo claves.

andaluz, de igual forma que lo están en los ritos ancestrales de Cuba que también Baquero utiliza no sólo en su poema dedicado a Lorca, sino también en otros textos: “Alguien toca en el hombro al poeta y le dice: / Venga usted conmigo pa que le echemo loj caracole. / –Qué es eso, pregunta, leerme el porvenir? (“Himno y escena del poeta en las calles de La Habana”, *P. C.*, 255). Otros poemas en los que están presentes las fórmulas y rituales mágicos son –recordemos– “Oscar Wilde dicta en Montmartre a Toulouse-Lautrec la receta del cocktail bebido la noche antes en el salón de Sarah Bernhardt”, o “Palabras de Paolo al hechicero”. En ambos lo popular cubano cobra sentido a través del mundo de las pócimas mágicas y los encantamientos.

De la siguiente acumulación de alusiones, la palabra corcel es otra de las que adquiere una simbología en Baquero en contacto con la obra de Lorca, pues los caballos en el poeta granadino no sólo aparecen con profusión sino que tienen un fuerte valor simbólico en función del contexto: pasión amorosa, muerte... Es por ello por lo que nuestro poeta escoge esta palabra como una de las más representativas de la poética lorquiana<sup>830</sup>; las lágrimas están relacionadas con los finales fatales que aguardan a muchos de los protagonistas, no solo de sus poemas sino también de sus dramas, además de la mención a los lloros en algunos de sus textos<sup>831</sup>. Por su parte, el tema del destino es uno de los fundamentales de la obra de Federico García Lorca, pues sus personajes se ven de algún modo sujetos a un sino del que no pueden despojarse. En poesía tenemos uno de los ejemplos más representativos en el “Romance del emplazado”, en que la

---

No” (Federico García Lorca: “Puñal”, *Poema del cante jondo*, en *Ibíd.*, p. 263), o el titulado precisamente “Conjuro”: “As de bastos / Tijeras en cruz” (Federico García Lorca: “Conjuro”, en *Ibíd.*, p. 282).

<sup>830</sup> Entre los poemas en los que el caballo adquiere mayor protagonismo cabe citar algunos como los que siguen: “Huye luna, luna, luna / que ya siento sus caballos” (“Romance de la luna, luna”, *Romancero gitano*, en *Ibíd.*, p. 367); “Una dura luz de naipes / recorta en el agrío verde, / caballos enfurecidos / y perfiles de jinetes” (“Reyerta”, en *Ibíd.*, p. 370).

<sup>831</sup> Como ejemplo de lágrimas en la poesía de Lorca, valgan los siguientes versos: “Dejando un rastro de sangre. / Dejando un rastro de lágrimas” (“Romance sonámbulo”, en *Ibíd.*, p. 373).

muerte del personaje acontece finalmente como el embrujo ha determinado<sup>832</sup>. Algo similar sucede por ejemplo en *Yerma* en que la desgracia final se va fraguando a lo largo del mismo como el único final posible para la historia. Y una vez más, este tema del destino trágico se evidencia en *El caballero de Olmedo*, texto de Lope de Vega que Lorca rescató del olvido de manos de su compañía “La Barraca”, y al que Baquero aludirá en otro poema al que nos referiremos en su momento. Por último, la sangre se derrama no solo en su obra poética, en la que lo hará a través de metáforas florales de diversa índole<sup>833</sup>, sino también en sus principales dramas: *La casa de Bernarda Alba*, *Yerma* y *Bodas de sangre*, pues todas ellas terminan con la muerte de uno o más personajes. Acerca de la palabra muerte no hay nada que añadir puesto que en ella podría cifrarse el tema central de la poesía lorquiana.

En realidad, Baquero utiliza las imágenes del poeta, las toma para sí, para crear una imagen poética del propio autor, y es eso lo que nos permite hablar de un auténtico uso del texto lorquiano como intertexto. Así, cuando el poeta cubano escribe que el poeta tiene “un nombre que nos castiga las entrañas / como ciertas noches lunares, en que sentimos / asomándose ángeles y peces al barandal del cielo” (“Carta en el agua perdida”, *P. C.*, p. 321) encontramos reunidas en un mismo verso tres imágenes muy frecuentes en la poesía del andaluz del *Romancero*, los ángeles, los peces y las barandas<sup>834</sup>. Y cuando más adelante afirma que el poeta confirma lo asombroso, “el vuelo eterno de una incansable mirada / que te alberga, que te baña en verde los dedos”

---

<sup>832</sup> Una vez más el tema de la fatalidad se muestra en los siguientes versos: “El veinticinco de junio / le dijeron al Amargo: ya puedes cortar, si gustas, / las adelfas de tu patio / [...] Porque dentro de dos meses / yacerás amortajado” (“Romance del emplazado”, en *Ibíd.*, p. 392).

<sup>833</sup> Como ejemplo de las imágenes utilizadas para referir las heridas y la sangre que de ellas mana, sirvan los siguientes versos entresacados del *Romancero gitano* de Federico García Lorca: “su cuerpo lleno de lirios / y una granada en las sienes” (“Reyerta”, en *Ibíd.*, p. 371); “Trescientas rosas morenas / tiene su pechera blanca” (“Romance sonámbulo”, en *Ibíd.*, p. 373).

<sup>834</sup> Proponemos a continuación un verso en el que cada uno de estos términos construye una imagen en la cosmovisión de sus gitanos: Los ángeles se vuelven negros: “Ángeles negros traían / pañuelos y agua de nieve” (“Reyerta”, en *Ibíd.*, p. 370), “Cae donde el mar bate y canta / su noche llena de peces” (“Preciosa y el aire”, en *Ibíd.*, p. 368); “Con la sombra en la cintura, / ella sueña en su baranda” (“Romance sonámbulo”, en *Ibíd.*, p. 372).

(“Carta en el agua perdida”, *P. C.*, 321), hace mención Baquero al carácter simbólico del color verde –sobre todo en su *Romancero gitano*– para Federico García Lorca, relacionado con la muerte<sup>835</sup>.

Otras imágenes que el poeta cubano aplica al andaluz son las relacionadas con el sonambulismo: “Federico, responde, / señálate la piel, cierra los ojos, / Federico querido, sonámbulo perdido (“Carta en el agua perdida”, *P. C.*, p. 322). Esta idea de un poeta sonámbulo pudo sugerírsela a Baquero el llamado precisamente “Romance sonámbulo”, uno de los textos más conocidos del granadino. A otro motivo, el del jinete y su galopar –tan asiduo a los romances de tema gitano– se suma en otra imagen baqueriana, la de la oscuridad de unas palabras que sin duda alusión indirecta a sus *Sonetos del amor oscuro*<sup>836</sup>: “Federico galopando gozoso el corazón, murmurando palabras oscuras”. Todos los motivos que se siguen a continuación, las guitarras, los panderos, los cascabeles, todos ellos son motivos reiterados en Lorca y que funcionan en Baquero como presagios de la muerte del poeta, pues son:

Signos limpios del cuerpo, de guitarras  
Desgajando sonrisas, carcajadas, los panderos  
Agitados desnudos por el viento, los corales,  
Campanillas para un niño que tenía  
Ojos de cascabel, ojos de muerto! (*Ibíd.*)<sup>837</sup>

---

<sup>835</sup> El “Romance sonámbulo” es quizás el texto más conocido sobre este aspecto: “Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas. / El barco sobre la mar / y el caballo en la montaña” (“Romance sonámbulo”, en *Ibíd.*, p. 372).

<sup>836</sup> Los jinetes, los caballos y los galopes son elementos que aparecen de forma continuada en el *Romancero gitano*, como ya hemos podido comprobar. Los *Sonetos del amor oscuro* se publicaron en y aparecen recogidos en la edición de su poesía que manejamos (*Ibíd.*, pp. 579-585).

<sup>837</sup> Las guitarras, emblemas del alma andaluz tienen un papel fundamental en la poesía de Lorca, “Empieza el llanto / de la guitarra. / Se rompen las copas / de la madrugada. / Empieza el llanto de la guitarra” (“La guitarra”, *Poema del cante jondo*, en *Ibíd.*, p. 259), “En la redonda / encrucijada, / seis doncellas / bailan. Tres de carne / y tres de plata. / Los sueños de ayer las buscan / pero las tiene abrazadas / un Polifemo de oro. / ¡La guitarra!” (“Adivinanza de la guitarra”, *Poema del cante jondo*, *Ibíd.*, p. 285). Por su parte, los panderos tienen una funcionalidad similar en la poesía de Lorca. De su presencia efectiva dan cuenta los siguientes versos “Thamar esta soñando / pájaros en su garganta, / al son de panderos fríos” (“Thamar e Amnón”, en *Ibíd.*, p. 404).

Algunos aluden a la muerte del granadino, como por ejemplo “que es la luna agorera, la impasible bandeja de la muerte” (“Carta en el agua perdida”, *P. C.*, 323), que se refiere a los versos de Lorca sobre el martirio de Santa Olalla<sup>838</sup>. Por su parte, el verde, símbolo de la muerte en Federico García Lorca, aparece en Baquero porque el homenajeador ya se encuentra muerto, “mirando como Dios renueva el verde / y cómo hace aún tanta belleza / que la tierra se llama Federico” (“Carta en el agua dormida”, *P. C.*, p. 324). Del verde como símbolo de muerte dan cuenta muchos poemas del *Romancero gitano*: como el tan célebre “Romance sonámbulo”: “Sobre el rostro del aljibe, / se mecía la gitana. / Verde carne, pelo verde, con ojos de fría plata”<sup>839</sup>. La mención a la muerte del poeta a través de la afirmación “Con la muerte sellada de azucenas” (“Sonetos de muerte y vida”, *P. C.*, 340), en el mismo poema, refiere la presencia de las flores para describir las heridas en la poesía de Lorca quien se sirve de otras flores como los lirios y frutas como las granadas<sup>840</sup>. El poeta cubano condensa además en su imagen la específica lorquiana con la propia de San Juan de la cruz.

De la llegada de Lorca a Cuba, en marzo de 1930<sup>841</sup>, habla el poema de Baquero: “El marzo de aquel año tuvo dos primaveras para la ciudad: una se llamaba Federico, / Federico a solas /, Federico sólo, deslumbrado / por el duende de luz de la calle habanera” (“Himno y escena del poeta en las calles de la Habana”, *P. C.*, 253). De su muerte y el sino trágico del poeta también nos habla Baquero en los siguientes versos:

---

<sup>838</sup> El martirio sufrido por la mencionada santa consistió en cortarle los senos y disponerlos luego en una bandeja, tal y como nos recuerda el poema de Federico García Lorca: “Flora desnuda sube / por escalerillas de agua. / El Cónsul pide bandeja / para los senos de Olalla” (“Martirio de Santa Olalla”, *Romancero gitano*, en *Ibíd.*, p. 399).

<sup>839</sup> Federico García Lorca: “Romance sonámbulo”, *Romancero gitano*, en *Ibíd.*, p. 374.

<sup>840</sup> Las flores como metáforas de las heridas son características de Federico García Lorca: “Su cuerpo lleno de lirios / y una granada en las sienes” (Federico García Lorca: “Reyerta”, *Romancero gitano*, en *Ibíd.*, p. 371).

<sup>841</sup> Según corrobora el texto de Urbano Martínez, Federico desembarcó en el puerto habanero el viernes 7 de marzo de 1930 (Urbano Martínez Carmenate: *García Lorca y Cuba: todas las aguas*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo, 2002, p. 40).

Federico, hijito mío,  
Poeta mío, Federico,  
¡No te vayas de La Habana!,  
No te vayas, no te vayas!,  
¡Que al que le siguen por la noche  
Muerto está por la mañana,  
Muerto está por la mañana! (“Himno y escena del poeta por las calles de  
la Habana”, *P. C.*, 258).

Sabemos que Federico tuvo que recurrir a la ayuda de un amigo, José María Chacón y Calvo para salir de Madrid<sup>842</sup>. Ansiaba Lorca profundamente aquel regreso a Granada que le acarreó la muerte. En cualquier caso, si el poeta no hubiese abandonado anteriormente La Habana habría evitado que le asesinaran, y a esa fatalidad se refería Baquero en los anteriores versos.

Como ya vimos, además de los intertextos efectivos de los que Baquero se sirve con profusión, en no pocas ocasiones, juega con el lector valiéndose de una falsa intertextualidad de la que una vez más podemos dar cuenta en este poema en el que, junto a las citas provenientes de *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, encontramos otras que no se corresponden con textos precedentes sino que son fruto de la invención de Gastón Baquero: “¡Que venga a impedirlo Ochún<sup>843</sup> / con su espadita de acero! / ¡Qué San Benito de Nursia, / negrito como el carbón, / ponga sobre ti su mano!” (“Himno y escena del poeta por las calles de la Habana, *P. C.*, 257).

---

<sup>842</sup> Según recoge Ciro Bianchi Ross, Chacón y Calvo se sentía culpable indirectamente de la muerte de Lorca, solamente por haberle prestado el dinero para salir de Madrid: “Pocos días antes de la sublevación, Lorca estuvo a verme. Como siempre, fumaba incesantemente; pero contra su costumbre habitual apenas hablaba y lucía como ausente y distraído. En un momento de la conversación expuso: «De buena gana me iría a Granada, pero no dispongo del dinero para el coche-cama. Si lo poseyera, saldría para allá enseguida.» Aunque sabía que nunca más vería el dinero –Federico jamás pagaba sus deudas– le presté 250 pesetas. Esa noche durmió en mi casa y al día siguiente partió para su ciudad natal.” (Ciro Bianchi Ross: *García Lorca. Pasaje a la Habana*, Barcelona, editorial Pablo de La Torriente, Puvill libros, 1997, p. 88). Para obtener más información sobre el mismo asunto, consúltese el artículo de Ciro Bianchi Ross: “Un testimonio desconocido sobre Lorca: El último día en Madrid”, en Miguel Iturria Savón (ed.): *Miradas cubanas sobre Lorca, op. cit.*, p. 115-122.

<sup>843</sup> Ochum, también Oxum o Oshum, es una de las deidades de la religión yoruba. En la santería se corresponde con la Virgen de la Caridad del cobre, considerada patrona de Cuba.



Lorca en el barco de regreso de La Habana a España, en 1930<sup>844</sup>

En consonancia con lo mencionado, la divinidad tiene un papel nada desdeñable en algunos poemas de la primera etapa de Lorca. Si tomamos como ejemplo un texto que combina la figura divina con el tema del desinterés por los hombres, tendremos como resultado dos textos notablemente evocadores de lo mismo:

¿Has querido  
Jugar como si fuéramos  
Soldaditos?  
Dime, Señor,  
¡Dios mío!  
¿No llega el dolor nuestro  
A tus oídos?<sup>845</sup>

El poema de Baquero, plagado de imágenes lorquianas, presenta también la idea del mundo como despropósito: “Alguien, en algún sitio, ha echado a andar toda la maquinaria del gran baile” y a continuación “pero la noche nochea la sangre de negros y gitanos, y la feria, la esperanza, ¡la feria!, / se hunde en el gemido de la noche, apaga sus

---

<sup>844</sup> La imagen procede de la página web del Instituto Cervantes, en la siguiente dirección: [http://cvc.cervantes.es/img/lorca\\_america/lorcaamerica\\_habana01\\_235.jpg](http://cvc.cervantes.es/img/lorca_america/lorcaamerica_habana01_235.jpg)

<sup>845</sup> El poema se titula “Prólogo” y pertenece a *Libro de poemas*, en *Poesía completa*, op. cit., p. 79.

pequeños soles y sus lunas de papel plateado” (“Negros y gitanos vuelan por el cielo de Sevilla”, *P. C.*, pp. 122-123), además del tema de la imprecación a un ser creador hay un buen número de intertextualidades con la obra del poeta andaluz, la referencia a los gitanos, la sangre y la luna, así como la *derivatio* “la noche nochea” repetición con variantes de la precedente lorquiana “en la noche platinoche / noche que noche nochera”<sup>846</sup>. Y, por encima de todo lo dicho, nada desdeñable a este respecto es la presencia del poemario surrealista de Federico García Lorca, en el que el baile en la noche se convierte en un motivo fundamental de algunos versos del poema “Danza de la muerte”:

Pero no son los muertos los que bailan.  
Estoy seguro.  
Los muertos están embebidos devorando sus propias manos.  
Son los otros los que bailan con el mascarón y su vihuela.  
Son los otros, los borrachos de plata, los hombres fríos,  
Los que duermen en el cruce de los muslos y llamas duras,  
Los que buscan la lombriz en el paisaje de las escaleras<sup>847</sup>

Asimismo, también el personaje bíblico de Adán es tomado por ambos como motivo para un poema de juventud; en los dos, relacionado con la materia primigenia que le dio vida, la tierra. Los versos de Lorca nos presenta al personaje: “Adán sueña en la fiebre de la arcilla / un niño que se acerca galopando / por el doble latir de su mejilla”<sup>848</sup> y en Baquero “Sus rodillas de piedra, sus mejillas / frescas aún de la reciente alga; / sus manos enterradas en la arcilla / que el cuerpo oscuro hacia la luz cabalga” (“Génesis”, *Poemas, P. C.*, 72). Resulta curiosa cuanto menos la alusión en ambos a la tierra como “arcilla”, lo que da cuenta del carácter modelador que sus textos le confieren.

---

<sup>846</sup> “Romance de la Guardia Civil española”, *Romancero gitano*, en *Ibíd.*, p. 394.

<sup>847</sup> Federico García Lorca: “Danza de la muerte”, *Poeta en Nueva York*, en *Ibíd.*, p. 478.

<sup>848</sup> Federico García Lorca: “Adán”, *Primeras canciones*, en *Ibíd.*, p. 138.



En definitiva, fue Lorca un poeta hacia el que Baquero sintió una gran admiración que se dejó traslucir en su obra abiertamente. Como hemos podido comprobar, no sólo son muchos los poemas dedicados al autor sino que su presencia se deja sentir en su obra poética en general, así como en algunas de sus composiciones ensayísticas, en las que también este poeta andaluz es fundamental para el poeta cubano desde sus primeros escritos.

#### II.7.4. Gerardo Diego, un cómplice de Baquero

“Para librarnos del sol  
Abramos estos árboles  
*Que brotaron anoche de mis venas*”

(Gerardo Diego “Luz”<sup>849</sup>).

“Para la América hispanohablante la Antología de Gerardo Diego, fue exactamente lo que la antología de Federico de Onís para sacudir el árbol exhausto del post-darriismo. Todos aprendimos mucho de Gerardo Diego, todos le debemos, allá y aquí, mucho más de lo que confesamos”.

(Gastón Baquero<sup>850</sup>)

En el caso de Gerardo Diego<sup>851</sup> establecer una filiación literaria o amistosa con los miembros del grupo Orígenes resulta casi imposible teniendo cuenta que no quedaron huellas de la visita a Cuba por parte del poeta<sup>852</sup>, pues se mantuvo suficientemente alejado de la poesía cubana del momento. Tampoco hallamos rastro de textos suyos en las revistas del grupo, lo que demuestra que la conexión entre Gerardo

---

<sup>849</sup> Gerardo Diego: *Imagen*, edición e introducción de José Luis Bernal, Málaga, Centro cultural de la generación del 27, p. 177.

<sup>850</sup> Gastón Baquero: “El cálido corazón de Gerardo Diego”, en *Geografía literaria*, op. cit., p. 230.

<sup>851</sup> Gerardo Diego Cendoya (Santander 1896-Madrid, 1987), poeta español perteneciente al grupo poético del 27. Entre sus obras destacan *Ángeles de Compostela* (1940) y *Alondra de verdad* (1941). Se le concedió el premio Miguel de Cervantes en 1979.

<sup>852</sup> Alberto Díaz-Díaz, quien tuvo ocasión de tratar personalmente al poeta cubano, menciona la visita del santanderino a la Habana y las repercusiones de la misma: “Al dedicarle y enviarle el poema, Baquero quería hacer rememorar a Gerardo Diego su visita a La Habana, que tan profundas huellas había dejado en él. En interés por la cultura popular cubana, decía el poeta, fue similar al que en su día tuviera Federico García Lorca” (Alberto Díaz-Díaz (ed.): *Fabulaciones en prosa*, op. cit., p. 215).

Diego y Baquero viene dada únicamente por el trato mutuo que los unió durante la estancia de este último en España.

Antes de adentrarnos en la afinidad de orden estético y creador entre ambos poetas queremos establecer sus lazos de amistad, para fundamentar después su filiación literaria. Cabe decir al respecto que Baquero y Gerardo Diego mantuvieron una relación que continuaron por carta<sup>853</sup> durante la residencia en España del autor. De esa correspondencia contamos con una reproducción de dos cartas enviadas por nuestro poeta, la primera con fecha del 23 de diciembre de 1968 –acompañada del poema “Pavos reales en un Jardín de Oviedo”– y la segunda del 16 de febrero de 1969, portadora de un poema titulado “Charada”, que más tarde se convertiría en el titulado “Charada para Lidia Cabrera”<sup>854</sup>. Además del afecto que las cartas de Baquero traducen hacia el poeta del 27, igualmente encontramos en sus escritos muestras de su admiración hacia él<sup>855</sup>, y de la misma manera que –en la dirección inversa– hallamos también indicios del aprecio literario de Gerardo Diego hacia el poeta cubano afincado en nuestro país. Valgan como ejemplo de dicha afirmación dos artículos sobre el autor, el ya referido “Memorial de un testigo” sobre el poemario del mismo nombre, y aquel otro al que tituló “Desdoble y despliegue”<sup>856</sup>.

Centrándonos ahora en el tema que nos ocupa, el de la presencia efectiva de Gerardo Diego en Gastón Baquero, son indicativas las palabras preliminares de nuestro autor. Uno de los primeros puntos de anclaje que nos permiten amarrar la obra de

---

<sup>853</sup> Cuenta el poeta cubano que Gerardo Diego le ofreció su amistad cuando él se encontraba solo durante su exilio, esto es, presentándose en su casa por navidad le dijo: “Vengo a invitarlo para que pase esta noche con mi familia. No quiero que se quede solo” (Gastón Baquero: “El cálido corazón de Gerardo Diego”, *loc. cit.*, p. 231).

<sup>854</sup> Tanto las cartas como los poemas aparecen recogidos en la antología de textos de Baquero: *Fabulaciones en prosa, op. cit.*, pp. 112-116.

<sup>855</sup> Gastón Baquero: “El cálido corazón de Gerardo Diego”, en *ABC* (1996) 16 de febrero, recogido en *Geografía literaria, op. cit.*, pp. 129-131.

<sup>856</sup> Gerardo Diego: “Memorial de un testigo”, en *Revista Atlántica* (1999) Cádiz, 20, pp. XXXIX-XLII y “Desdoble y despliegue”, publicado en *ABC* (1968) 6 de septiembre, y recogido en *Perfil íntegro de Gastón Baquero, op. cit.*, pp. 184-185.

Baquero a la del español viene dada por la filiación creacionista de ambos<sup>857</sup>, que en este último se patentiza en versos como los que siguen:

Hagamos nuestro Génesis  
Con los tabloneros rotos  
Con los mismos ladrillos,  
Con las derruidas piedras,  
Levantemos de nuevo nuestros mundos.  
La página está en blanco.  
En el principio era...<sup>858</sup>

Se trata de una interpretación de la escritura próxima a la de Baquero, presente en el poema “Obreros somos, aprendices” en que el poeta es un productor más, un proletario en la construcción de Dios: “subimos los andamios que se cimbran, / de nuestras manos pende el pesado martillo” (“Obreros somos, aprendices”, *P. C.*, 372). De esta concepción del poema como constructor de una realidad inexistente hasta el momento de ser forjada por el escritor, también es muestra el poema con el que iniciamos esta sección dedicada a la generación del 27, y que, como algún texto de Baquero, establece una conexión entre la tarea literaria y el crecimiento de un árbol<sup>859</sup>.

Por otro lado, es posible establecer algún nexo de unión entre *Alondra de verdad* de Gerardo Diego y el poema de Gastón Baquero “Canta la alondra a las puertas del cielo” pues en ambos dicho pájaro se constituye en símbolo de elevación y trascendencia. *Alondra de verdad* (1936) se compone de 42 sonetos, entre los que el soneto “Revelación” parece haber dejado de algún modo su huella en aquel mencionado poema de Gastón Baquero publicado por primera vez en la revista

---

<sup>857</sup> La vertiente creacionista le viene a ambos a través de Vicente Huidobro, si bien Gerardo Diego escribió poemas vanguardistas similares a los del chileno mientras que Baquero únicamente retoma algunos aspectos más teóricos del creacionista –como veremos en el capítulo III– para su propia creación poética.

<sup>858</sup> Gerardo Diego: *Imagen*, edición e introducción de José Luis Bernal, *op. cit.*, p. 139.

<sup>859</sup> Los versos citados pertenecen al poema “Luz” de Gerardo Diego, *Imagen*, en *Ibíd.*, *op. cit.*, p. 177.

*Orígenes*<sup>860</sup>. Hay en él un sentimiento en cierto modo panteísta de la fusión del yo lírico con la naturaleza y con Dios: “Vivo latir de Dios nos golpeaba / Risa y charla de Dios, libre y desnuda / y el pájaro, sabiéndolo cantaba”<sup>861</sup>. De manera similar, el poema titulado “Alondra de Verdad” supone esa necesidad de elevación que es sustancial a Gastón Baquero: “Alondra de verdad, alondra mía / ¿quién te nivela altísima y te instala / en tu hamaca de música, ala y ala / múltiples, locas en la aurora fría?”<sup>862</sup>. En ambos es pues la alondra, motivo que sugiere la idea de la búsqueda de Dios por la elevación de su vuelo y la belleza de su canto.

Al margen de ese anhelo de ascensión, el tema de la belleza efímera representada en la rosa se plantea en el poema “La asunción de la rosa” en el que afirma que “en asunción la rosa y resplandores, / ya invisible en la cima, entre educandas, / novicia en la clausura de las flores”<sup>863</sup> hace alusión a una rosa que se aparta de su ámbito terrenal y se encumbra al cielo. Pensemos en las rosas de Baquero, cuyos poemas nada tienen que ver con los tópicos gastados referidos a las rosas sino que se convierten en símbolos de otra realidad, como sucede por ejemplo en “Discurso de la rosa en Villalba”: “Yo vi la rosa, tan pura, y sorprendente, / que borraba el hastío de su nombre profanado / y no aparecía ya el lugar común de la rosa gastada: / era otra vez la creación en su día inicial, coronada por el estupor de Adán” (“Discurso de la rosa en Villalba”, *P. C.*, 244).

La imaginación es la clave de la poética de Baquero, de ahí el motivo de las nubes transformadas por la imaginación, que están presentes en su poema “Fábula” y que también son significativas en un par de poemas de Gerardo Diego: en uno como

---

<sup>860</sup> El poema de Baquero “Canta la alondra a las puertas del cielo” es el único texto que Baquero publicará en la revista que dará nombre al grupo, concretamente el poema aparecido en el número 1, correspondiente a la primavera de 1944, y aparece recogido en la edición facsímil: *Orígenes. Revista de arte y literatura*, [volumen 1], *op. cit.*, pp. 11-13.

<sup>861</sup> Gerardo Diego: *Ángeles de Compostela. Alondra de Verdad*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Castalia, 1986, p. 86.

<sup>862</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>863</sup> *Ibid.*, p. 77.

realidades transformadas y en el otro por su carácter monologante, dos características innegables en el poema del cubano. Así en “Nubes sobre el desierto” Gerardo Diego nos las presenta como tres diosas cuyas sombras generan diferentes realidades del mundo: aguas, rosas y palmas. Por su parte, en el poema “Hablan las nubes” éstas se identifican con beduinos que atraviesan el desierto a instancias de la voluntad divina, y cuyas lágrimas mojan la arena<sup>864</sup>. Se trata de versos que nos recuerdan aquel texto de Baquero, “Fábula” que presenta las nubes como personajes dotados de nombre y apellidos: “Mi nombre es Filemón, mi apellido es Ustariz. / Tengo una vaca, un perro, un fusil y un sombrero; / vagabundos, errantes, sin más tierra que el cielo, / vivimos cobijados por el techo más alto” (“Fábula”, *P. C.*, 148), versos en los que –reiteramos– el carácter imaginativo es innegable.

Para terminar, hay cierta afinidad –pues no sería posible hablar de relación intertextual– entre Gerardo Diego y el Baquero en sus comienzos; entre los poemas “Insomnio” del primero, publicado en 1941, y perteneciente a *Alondra de verdad* (en donde aparece el motivo del sueño, en este caso asociado al amor) y el texto “Palabras escritas en la arena por un inocente” de Baquero. El comienzo del poema de Diego es revelador en este sentido: “Tú y tu desnudo sueño. No lo sabes. / Duermes. No. No lo sabes. Yo en desvelo, / y tú, inocente, duermes bajo el cielo. / Tú por tu sueño y por el mar las naves”<sup>865</sup>. Si también el poema de Baquero presta atención al motivo del sueño que se despliega a lo largo de todo el poema, estamos ante un caso de cercanía estética más que de influencia. Tal parece ser el caso de la mayoría de similitudes entre Baquero

---

<sup>864</sup> En el primero de los poemas señalados “Tres sombras grises cruzan el desierto, / las sombras de tres nubes, de tres diosas / que, opulentas, sublimes, majestuosas, / vuelan por el azul, a cielo abierto”; y en una recreación del mito platónico de la caverna nos presenta a las sombras de las nubes como una realidad mundana frente al carácter divino de las primeras: “Y abajo, allá, sobre el paisaje muerto, / tres sombras se deslizan, tres piadosas, / nómadas ilusiones de aguas, rosas / y palmas de suavísimo conciertos”. En el segundo, las nubes se dirigen a Dios para mostrarle su sumisión: “Somos tus hijas nubes, beduinas, / de arena y agua y viento peregrinas. / Tu Trinidad de amor a amor nos lleva. / Por el Padre y el Hijo y por el Santo / Espíritu, caricias, paz. Y llueva, / llueva sobre el desierto nuestro llanto”. (*Ibid.*, pp. 108-109).

<sup>865</sup> Gerardo Diego: “Insomnio”, en *Ángeles de Compostela. Alondra de verdad*, *op. cit.*, p. 79.

y este autor: se conocieron, y se trataron en un momento de la literatura española que bien pudo influir sobre la labor literaria de ambos.

### II.7.5. Otros autores: Jorge Guillén y Pedro Salinas

“Y el Metro danzaba jubiloso como si escuchase  
poemas de Guillén musicalizados por Vivaldi”  
(Gastón Baquero: “Primavera en el metro”, *P. C.*, 146)

Dedicaremos ahora un único apartado al papel de estos dos poetas sobre la poética baqueriana. Ello no significa que se trate de autores menores, sino que tienen una menor repercusión en nuestro autor o que disponemos de menos herramientas para valorarla. Jorge Guillén<sup>866</sup>, quien publicó textos suyos en algunas revistas del grupo como *Orígenes* y *Espuela de plata*<sup>867</sup>, no demostró sin embargo tener demasiada repercusión en el colectivo. En cambio, en lo que se refiere a nuestro autor, sí parece que fue Guillén un poeta de valor para su poética.

Los coliga el gusto por la música como manifestación de una armonía cósmica; la alegría por la perfección del universo que se manifiesta en el poema *Cántico* se hace patente también en algunos textos de Gastón Baquero, como el que encabeza este apartado: “Y el Metro danzaba jubiloso como si escuchase / poemas de Guillén musicalizados por Vivaldi” (“Primavera en el metro”, *P. C.*, 146). No sabemos si el Guillén del que habla Baquero es el poeta al que nos referimos es el poeta del 27 o si se

---

<sup>866</sup> Jorge Guillén (Valladolid, 1893-Málaga, 1984), poeta de la Generación del 27, es conocido principalmente por su poemario *Cántico* (1928), aunque destacan igualmente otras obras suyas como *Homenaje* (1967) o *Final* (1982).

<sup>867</sup> Los textos que Jorge Guillén publicó en la revista *Orígenes* fueron “Antonio” [seis poemas] en el número 21, “El pájaro en la mano” [doce poemas] en el número 2, “Epigramas” [once poemas] en el número 31, “Noche de caballero” [poema] en el número 25, “Poemas” [tres poemas] en el número 6 y “Que van a dar en el mar”, [cuatro poemas] en el número 33; Por su parte, en *Espuela de plata* publicó “Con nieve o sin nieve” [Poema] en el número 5.

trata de su homónimo Nicolás Guillén<sup>868</sup>. De todas formas, para este caso, y dada la exaltación que puebla el poema, parece que se trata del primero, aunque bien pudiera ser que se refiriese al segundo, reconocido en ciertos aspectos por Baquero de quien sin embargo rechazaba su poesía de temática negrista.

De la actitud gozosa del poeta español dejan constancia algunos de sus poemas, entre ellos el titulado “Cierro los ojos” que presenta el tema de la rosa surgida de la oscuridad, de raíz mallarmeana, a la que también, repetidamente se refiere Baquero. En aquel texto, Guillén muestra su creencia en la vida después de la muerte, se satura de un optimismo que también se advierte en Baquero. Se trata de una rosa que ha sido trasplantada de Mallarmé, cuyo verso “une rose dans les ténébrès” ambos parafrasean. El poeta español plantea una “incógnita nocturna ya tan fuerte / que consigue ante mí romper sus sellos / y sacar del abismo los más bellos / resplandores hostiles a la muerte”, y concluye: “Mi certidumbre en la tiniebla fundo, / tenebroso el relámpago es más mío / en lo negro se yergue hasta una rosa”<sup>869</sup>. Similares son los versos de Baquero: “Es la pobreza / la única rosa nacida en el abismo” (“La casa en ruinas”, *P. C.*, 170). En ellos el cubano establece una analogía entre la pobreza y la rosa, esto es, parte de la imagen gastada de la rosa para dotarla de nueva vida, en una variación antillana, como reza el mismo título, de un tema del notable poeta francés.

Dentro de la filiación de Gastón Baquero con estos autores de principios de siglo, es importante ver su acercamiento a un poeta como Pedro Salinas<sup>870</sup>, cuyos textos también se recogen en la revista *Orígenes y Espuela de Plata*<sup>871</sup>. Si indagamos cuáles

---

<sup>868</sup> Nicolás Guillén (Camagüey, 1902-1989), es considerado como el poeta nacional de Cuba. Entre sus obras más representativas destacan *Motivos del son* (1930), *Sóngoro cosóngoro* (1931), *El son entero* (1947) o *Por el mar de las antillas anda un barco de papel. Poemas para niños y mayores de edad* (1977).

<sup>869</sup> Jorge Guillén: *Mientras el aire es nuestro*, edición de Philip W. Silver, Madrid, Cátedra, 1978, p. 149.

<sup>870</sup> Pedro Salinas (Madrid, 1891-Boston, 1951), poeta español miembro del 27, del que destacan entre otros poemarios su trilogía de tema amoroso: *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) y *Largo lamento* (1939).

<sup>871</sup> El autor publicó su poema “Ruiñeñor y Radio”, en *Orígenes*, en el número 4; en *Espuela de plata* encontramos “Pregunta en el aire” en el número 6, correspondiente a agosto de 1941.

son los puntos de contacto de la poética de Baquero con la de este poeta, nos encontraremos con que es principalmente el tratamiento del amor lo que los unifica. Resulta cuanto menos curioso, ya que el poeta cubano apenas dispone de media docena de poemas que entren de lleno en la interpretación del sentimiento amoroso y que se manifiestan esenciales en su conceptualización de la experiencia amorosa como protección, y, en analogía con Pedro Salinas, como dulcificador de los males y justificación de la existencia. Así, en “Palabras a Paolo, el hechicero” evidencia: “sólo podemos tú y yo acompañarnos valerosamente / y ser y el castillo donde refugies en la tierra tu soledad, / y ser tú para mí el amparo que halla en medio del bosque / el ciervo sin cesar acosado por el furor de la jauría” (“Palabras de Paolo al hechicero”, *P. C.*, 113), o en “Para Berenice, canciones apacibles” realiza una identificación del amor con la eternidad, poema que conecta además con algún otro de Salinas<sup>872</sup> porque encontramos un estilo muy similar en el tono de júbilo, y que se deja ver además en otros rasgos estilísticos como la presencia del tú lírico en el poema, la amada, a la que se dirige, la sencillez del verso libre, la ausencia de un esquema prefijado para la rima:

El tiempo junto a ti no tiene horas,  
ni días ni minutos;  
es un tiempo que ilumina y llena la memoria,  
y la ocupa entera  
como ocupa y llena la extensión de los cielos  
el diminuto corazón de cada estrella” (“Para Berenice, canciones apacibles”, *P. C.*, 115).

Estamos ante un poema de Salinas en que se ve clara esta idea del tiempo definido por y para el amor. En este caso, un beso es la razón de ser del yo lírico para quien “el tiempo / después de dártelo / no lo quise para nada / ya, para nada / lo había

---

<sup>872</sup> Gastón Baquero publica *Memorial de un testigo* en 1966, cuando ya está afincado en España, y por ello parece probable que el autor haya leído al menos el primer libro de la trilogía amorosa de Pedro Salinas (*La voz a ti debida*, *Razón de amor* y *Largo Lamento*), escrita entre 1933 y 1938, y posiblemente sus poemas hayan tenido repercusión en la escritura del poeta, exiliado en nuestro país.



querido antes. / Se empezó, se acabó con él”<sup>873</sup>. La anulación del tiempo en presencia de la amada se produce también en un breve poema de Baquero, el titulado sencillamente “Amor” que señala “Vamos / juntos / a quedarnos / eternamente / silenciosos” (“Amor”, *P. C.*, 316). Recordemos además al respecto “Madrigal para Nefertiti” en el que también la emoción amorosa es concebida como “un enigma / que alimenta la vida y hace olvidarla, / eso es amor” (“Madrigal para Nefertiti”, *P. C.*, 135) o el poema “Nocturno luminoso”, otro ejemplo de amor como luz instantánea que ilumina la vida oscura del yo poético, en el que este sentimiento surge como una fuerza que justifica la existencia del yo lírico.

También en el poemario de Salinas la alternancia de luz y oscuridad es un elemento clave que se transforma en símbolo primordial. El yo lírico es sombra antes del encuentro con la amada, frente a la luz en que se convertirá el ambiente gracias a su influjo. De manera similar, y como hemos visto en su “Nocturno luminoso” el yo lírico se identifica con un niño que porta una vela, símbolo del amor (luz, aunque precedera), en contraste con la oscuridad en la que se ve sumido, como esa “noche interminable de los ciegos”<sup>874</sup> que llegará cuando la cera se consuma, y que también en Salinas es inevitable, pues, tanto en *La voz a ti debida* como en *Razón de amor* tenemos poemas que presagian la inevitable separación de los amantes, el anuncio de una irremediable ruptura, consolidada luego en los poemas de *Largo Lamento*; en algunos el cuidado es también un elemento distintivo del poema: “Miedo. De ti. Quererte / es el más alto riesgo”<sup>875</sup>. Lo mismo que sucedía en “Nocturno luminoso” —en que el yo lírico, temeroso de perder el amor se mantiene estático— acontece en el poema de Salinas “Parada” de su poemario *Confianza* (1955) en el que expone dicho recelo:

---

<sup>873</sup> Pedro Salinas: “[Ayer te besé en los labios]”, *La voz a ti debida*, prólogo de Soledad Salinas de Marichal, Madrid, Alianza, 2010, p. 70.

<sup>874</sup> Los versos de Baquero a los que nos referimos son aquellos con los que finaliza el poema: “Y todo vuelva a ser noche en derredor / la noche interminable de los ciegos” (“Nocturno luminoso”, *P. C.*, 121).

<sup>875</sup> Pedro Salinas: *La voz a ti debida*, *op. cit.*, p. 31.

De miedo, nada se mueve.  
La inminencia de un peligro  
–Muerte de una gota clara–  
Crea en torno gotas de calma  
[...]  
Si no sopla un aire súbito,  
Si un pájaro violento  
Que no sabe lo que ocurre  
No se cala en el arbusto,  
Si un inocente que juega  
Al escondite no viene  
A sacudir esta rama<sup>876</sup>

También la despedida se perpetúa en ambos a través de la palabra “adiós”. De este modo se halla en el poema de Salinas:

Decir adiós, adiós  
De día, de noche;  
Adioses negros, blancos;  
Adiós riendo, adiós llorando.  
Juntos ya siempre por la despedida,  
Inseparables  
Al borde mismo –adiós– del separarse<sup>877</sup>.

En Baquero, un breve texto condensa la idea de reiteración en la despedida en cuatro brevísimos versos: “Volveremos / de nuevo / a decirnos / adiós” (“Adiós”, *P. C.*, 316), y que nuevamente cifra una especie de hipertextualidad con el mencionado poeta.

Es el amor, como dijimos, uno de los temas que mayores trabazones establece entre Salinas y Baquero, un amor más intelectualizado que verdaderamente sentido, reflexión meditada sobre el sentimiento y su sentido para la vida humana con sus diferentes estadios, plenitud, decadencia y final.

---

<sup>876</sup> Pedro Salinas: “Parada”, en *Confianza: poemas inéditos (1942-1944)*, prólogo de Jorge Guillén, Madrid, Aguilar, 1955, p. 57.

<sup>877</sup> Pedro Salinas: “Los adioses”, *Fábula y signo* (1931), en *Poesías completas*, edición preparada y revisada por Juan Marichal, Madrid, Aguilar, 1955, p. 122.

## II.8. La poesía de los 50 en España. Un caso de interdependencia.

“Alguien me advierte que estoy solo.  
Tomo a mi niño de la mano para espantar el miedo. Y no hay niño. No hay nadie”  
(José Hierro<sup>878</sup>)

Si en nuestro trabajo de licenciatura nos ocupamos, aunque someramente, de la influencia de Gastón Baquero sobre algunos poetas cubanos posteriores, hay un salto bibliográfico en lo relativo a la permanencia del poeta cubano en la obra poética de autores españoles del siglo XX. A este tema dedicaremos las siguientes páginas, ya que nos permite vislumbrar cómo la continuada intertextualidad de la que hace gala Gastón Baquero en sus versos se produce también en sentido inverso.

Así, en lo relativo a la poesía española a partir de la Guerra Civil, es difícil distinguir quién ha impresionado a quién, si ha existido una influencia mutua o si las conexiones son fruto de un contexto literario común a ambos. Hasta tal punto el poeta se ha incorporado a la poesía española, que incluso algunas antologías han editado conjuntamente obras de diversos autores junto con la de Gastón Baquero durante su exilio español<sup>879</sup>. Lejos de aproximarnos a categorizaciones literarias, y –siendo conscientes de que los autores que incluimos bajo este epígrafe pertenecen en realidad a generaciones muy diferentes, la de posguerra, la de los cincuenta y incluso la de los sesenta, llegando en algunos casos a la llamada de los novísimos– nos centraremos en autores concretos cuya influencia en Baquero o afinidad con él nos parece sustancial.

En lo que concierne a los poetas que trataremos a continuación no nos referiremos ya a su repercusión en la literatura cubana, pues parece que su conocimiento le viene a Baquero de su estancia en Madrid a partir de 1959. Así, y aunque parece que

---

<sup>878</sup> José Hierro: “Rapsodia en Blue”, en *Cuaderno de Nueva York*, Madrid, Hiperion, 1999, pp. 16-18.

<sup>879</sup> Un ejemplo de este tipo de recopilaciones es la antología de Luis Jiménez Martos, en la que se incluyen autores como Vicente Aleixandre, Francisco Brines, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Leopoldo Panero, José Ángel Valente y el propio Gastón Baquero (*Antología de Poesía española (1959-1969)*, selección y prólogo de Luis Jiménez Martos, Madrid, Aguilar, 1960).

son escasas las relaciones de Gastón Baquero con la poesía española contemporánea, hay algunos puntos de contacto que es necesario tener en cuenta. Por ejemplo el caso del poeta social Blas de Otero<sup>880</sup> con quien, por otra parte, el poeta cubano pudo tener contacto durante su estancia en la capital española. El tema de la búsqueda de Dios es el principal motivo común que dota a ambos de un acento similar: Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte, / al borde del abismo, estoy clamando / a Dios. Y su silencio, retumbando, / ahoga mi voz en el vacío inerte<sup>881</sup>. No olvidemos que la búsqueda desesperada de Dios es también en Baquero una constante, como demuestran los versos que a continuación presentamos: “Parece que estoy solo, viendo cómo a Dios le da lo mismo / que la vida tome en préstamo la envoltura de un hombre o la concha de un crustáceo” (“Silente compañero”, *P. C.*, 124) o “Fui depositado a los pies del dios terrible, no como un desafío / sino para ver de vencerle la cólera de su corazón”, pues todos sentía piedad de aquel dios poseído de un furor inacabable” (“Guitarra”, *P. C.*, 204), y que nos dan una idea de la unidad de sentido que une a ambos autores.

Otra idea que también es trabajada en ambos es el reconocimiento del espíritu infantil del poeta; para Blas de Otero, como para Baquero, la única forma de hacer favorable el mundo la consigue el poeta mediante el habitar infantil, imaginativo y poético: “Si no os hicierais como niños / no entraréis en el cielo de los reinos: / la tierra”<sup>882</sup>. También para Baquero la infancia se constituye en la única morada para la poesía. Suficientemente nos hemos referido ya a su importancia en textos como “Palabras escritas en la arena por un inocente”, “Silente compañero” o “Cuando los niños hacen un muñeco de nieve”, entre muchos otros.

---

<sup>880</sup> Blas de Otero (Bilbao, 1916-Madrid, 1979), fue uno de los poetas españoles fundamentales de la poesía de posguerra, que además de textos de carácter social escribió también algunos poemas metafísicos como *Ángel fieramente humano* (1950), *Redoble de conciencia* (1951) o *Ancia* (1958).

<sup>881</sup> Blas de Otero: “Hombre”, en *Ancia*, prólogo de Dámaso Alonso, editorial Visor, Madrid, 1992, p. 36.

<sup>882</sup> Blas de Otero: “Como hombres”, en *Ibid.*, p. 120.

Por otra parte, si Carlos Javier Morales considera al poeta un “heredero del irracionalismo simbolista de la poesía moderna”, en tanto que “trata de descubrir las correspondencias, la analogía secreta de todos los seres del cosmos”<sup>883</sup>, esta consideración nos permite emparentar la poesía de Gastón Baquero con la obra de otro autor del momento al que conoció personalmente<sup>884</sup>, el poeta Carlos Bousoño<sup>885</sup> quien a través de imágenes visionarias tratará de desentrañar la esencia de la existencia humana. Uno de sus poemas, “Letanía del ciego” presenta una oposición similar a la que manifiesta Baquero en “Palabras escritas en la arena por un inocente”. Asimismo, en él, la oscuridad del camino recorrido por el yo lírico se ve mejorada ahora con la presencia de ese tú que lo acompaña y le facilita el avance:

¿Dónde el camino que no veo ahora?  
Dímelo o llora y el mirar suprime.  
¿Es ya la noche que no tiene aurora?  
Dímelo, dime.  
Y sin embargo tu vivir empaña  
Mi vivir con un vaho que es ternura,  
Que es caliente rumor que me acompaña  
La noche oscura<sup>886</sup>.

Algo similar acontece en el mencionado poema de Baquero en el cual el amor “es la respuesta perdida largamente a la impenetrable noche: / una llama de oro, un resplandor que vence a todo abismo, / un misterioso acompañamiento que impide la tristeza” (“Nocturno luminoso”, *P. C.*, 120). También en los temas más trascendentes se hacen afines, pues el poeta asturiano se refiere a la creación de los hombres por Dios como polen caído de los astros para explicar el carácter inmotivado de la misma, esto es, su falta de intencionalidad divina:

---

<sup>883</sup> Carlos Javier Morales: “La obra fundamental de Gastón Baquero”, *loc. cit.*, p. 142.

<sup>884</sup> Carlos Bousoño: “Gran valía moral”, en *ABC* (1997) Madrid, 16 de mayo, p. 59.

<sup>885</sup> Carlos Bousoño, poeta y crítico español, generalmente circunscrito a la Generación del 50, nacido en Asturias en 1923, manifiesta la influencia de Vicente Aleixandre. Entre sus libros de poemas destacan *Primavera de la muerte* (1946), *Noche del sentido* (1957) y *Monedas contra la losa* (1973).

<sup>886</sup> Carlos Bousoño: “Letanía del ciego”, en *Noche del sentido* (1957), Madrid, Ínsula, 1957, p. 27.

Yo niego, niego que los hombres vivan.  
Vivieron antes de la tierra inerte  
Como un polen secreto que vagaba  
Entre una austral primavera caliente  
Polen que fue cayendo de los astros  
Hasta la ingrata tierra, donde pierde  
Toda la luz que abierta se esperaba  
Como otra vida más completa y leve<sup>887</sup>.

Puede esto relacionarse con aquellos poemas de Baquero en los que el yo lírico se identifica con un fragmento de polvo, por su volubilidad y su insignificancia: “Ignoran que en verdad soy solamente un niño / un fragmento de polvo llevado traído hacia la tierra / por el peso de su corazón” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 43), como se puede percibir también en los versos siguientes que presentan la tierra como una partícula que un dios se sacude de su traje:

Pero que es apenas el sucio corpúsculo de mugre  
que revuela en la habitación cuando el señorito  
se mira en el espejo, ciñe su corbata, y displicentemente  
sacude con la punta de los dedos  
ese poquito de polvo que no sabe cómo ha llegado hasta  
ni qué hace en el medio de su impecable traje» (“El viajero”, *P. C.*, 249).

Es también Bousoño quien, al estudiar la última etapa en la poesía de Vicente Aleixandre se refiere a su libro *Historia del corazón* (1954), como posible perteneciente a la poesía de los 50, por lo que el llama “novelisticación” y el uso del versículo de ritmo alejandrino<sup>888</sup>. Teniendo en cuenta que Baquero es afín al estilo poético de Bousoño, sería interesante emprender un estudio más exhaustivo, que no nos es posible realizar en el presente trabajo.

---

<sup>887</sup> Carlos Bousoño “Elegía desesperanzada”, en *Poesías completas. Primavera de la muerte*, Madrid, ediciones Giner, 1960, p. 125.

<sup>888</sup> Véase al respecto el estudio de María Francisca Franco Carrilero: “Historia del corazón o el humano vivir alejandrino”, en *Estudios Románicos* (1989) Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia [volumen 4], pp. 413-429.

Otro poeta de similar prestancia en Baquero es el poeta José Hierro<sup>889</sup>, no sólo por su escritura sino también como persona, pues tuvo ocasión de conocerlo durante su exilio español. Sobre la acogida a Gastón por parte de Hierro, cuando aquel era olvidado por la intelectualidad madrileña de la época, refiere Pío E. Serrano lo siguiente: “Baquero, mulato y exiliado sin recursos económicos, mal mirado por las derechas y las izquierdas simpatizantes de Castro no fue recibido amablemente en Madrid por la clase literaria. Entre los pocos que le mostraron una amistad constante se encontraba José Hierro”<sup>890</sup>. Esta amistad pudo fraguar una relación literaria más estrecha pues como ya adelantamos al comienzo de este apartado, la relación de Baquero con estos autores es de doble sentido, también Baquero puede influir en algunos de sus textos.

La yuxtaposición de tiempos y espacios se manifiesta de forma nítida en José Hierro en quien es posible hablar de una manifestación de tiempos discontinuos. La idea de la simultaneidad del tiempo en este autor nos permite relacionarla con la confluencia temporal de Baquero: de los versos “Hoy, ayer, mañana, siempre / tierras amarillas” del poeta madrileño, así como de otros mencionados por él, dice el crítico Douglas M. Rogers que no “se refieren únicamente al presente sino que abarcan pasado, presente y futuro (divisiones que respetamos por ser útiles, pero que debe admitirse son algo artificiales y de límites borrosos”<sup>891</sup>). Pero es *Cuaderno de Nueva York* (1998) el libro de poemas en el que Hierro rompe definitivamente los límites temporales. Tal y como

---

<sup>889</sup> José Hierro (Madrid, 1922-Madrid, 2002), poeta español, crítico de arte y académico de la Real Academia Española de la Lengua, considerado como una de las voces más destacadas de la poesía de posguerra. Entre sus poemarios se encuentran *Tierra sin nosotros* de 1947 y *Con las piedras, con el viento* (1953).

<sup>890</sup> Pío E. Serrano: “Visiones de Hierro. Lecturas de Hierro” del Centro Virtual Cervantes, en Internet, en el enlace: [http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/hierro/acerca/visiones\\_08.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/hierro/acerca/visiones_08.htm) [26/03/2013]. En otro artículo suyo se añaden otros escritores que prestaron suficiente información a nuestro poeta durante su exilio español, José García Nieto y Gerardo Diego: “Ninguneado –según el justo verbo americano– por sus contemporáneos poetas españoles, sí se refería al trato cordial que siempre recibió de José García Nieto, José Hierro y de Gerardo Diego, siendo este último el único poeta español que lo invitara a su casa” (Pío E. Serrano: “Gastón Baquero” en *La Ilustración liberal* (1999) octubre-noviembre, 4, sección Retratos, en <http://www.ilustracionliberal.com/4/gaston-baquero-pio-e-serrano.html> [26/03/2013].

<sup>891</sup> Douglas Marcel Rogers: “El tiempo en la poesía de José Hierro”, en *AO* (1961) Oviedo, 11, p. 212.

explica Víctor Martín Iglesias se trata de demarcaciones que: “que impedirían, en un mundo lógico y regido por las leyes físicas, la reunión de J.S. Bach con Taliha Jackson, la posibilidad de que Beethoven vea su novena sinfonía por televisión o que Mozart haya leído a Unamuno”<sup>892</sup>. En este caso concreto podemos hablar de la herencia baqueriana del poeta español. A esta circunstancia se refiere Gerardo Diego para quien el modo de poetizar de Baquero “lo volvemos a hallar en los últimos libro de José Hierro”<sup>893</sup>. De estas concurrencias temporales así como de otras correspondencias con la poesía de Baquero son ejemplo los siguientes versos del poemario mencionado: “Pero Wolfgang sabía, lo leyó en Unamuno, / que las cosas se hicieron, primero, su «para qué», después”<sup>894</sup>, o “Juan Sebastián (Bach, naturalmente) y Mahalia (Jackson, claro) concelebran / su rito, río que se desplaza inmóvil / hacia el mar, que es el morir”<sup>895</sup>, en que los personajes históricos distantes en el tiempo y en el espacio confluyen en el espacio del poema<sup>896</sup>.

Entre otros elementos que recuerdan a Gastón Baquero nos encontramos en Hierro con la idea del yo lírico como inocente, y de los subterfugios para superar el miedo: “Y siento miedo. Soy el niño / que en el pasillo oscuro oye el jadeo del jaguar, / y canta y canta y canta para ahuyentarlos, / para que la sombra no sea” y unos versos más adelante, “Alguien me advierte que estoy solo. / Tomo a mi niño de la mano para espantar el miedo. Y no hay niño. No hay nadie”<sup>897</sup>. Resulta de interés presentar algunos versos de Baquero donde se vibra esta misma emoción: “silbar en la oscuridad para

---

<sup>892</sup> Víctor Martín Iglesias: “La ilógica del tiempo y del espacio en *Cuaderno de Nueva York* de José Hierro”, en *Naufragios*. Revista de literatura y arte (2010-2011) Villanova, invierno, 2 [volumen 2]. En <http://www.casavaria.com/naufragios/2010-02/ensayo/martin-iglesias-hierro.html> [23/05/2014].

<sup>893</sup> Gerardo Diego: “Memorial de un testigo”, *loc. cit.*, p. XL.

<sup>894</sup> José Hierro: “Rapsodia en Blue”, en *Cuaderno de Nueva York*, *op. cit.*, p. 15. Es posible que ni siquiera su título sea gratuito pues resuena al poema de Baquero “Rapsodia del baile flamenco”, perteneciente a su libro *Memorial de un testigo* (“Rapsodia para el baile flamenco” *P. C.*, p. 110-111).

<sup>895</sup> José Hierro: “Viaje a bordo”, en *Ibíd.*, p. 39.

<sup>896</sup> La misma idea de disonancia se advierte en otros textos del mismo poemario como “Beethoven ante el televisor”, “Alma Mahler hotel”, o “Ezra Pound”.

<sup>897</sup> José Hierro: “Rapsodia en Blue”, en *Cuaderno de Nueva York*, *op. cit.*, pp. 16-18.



vencer el miedo es lo que nos queda” (“El viajero”, *P. C.*, 248) y “Parece que esto y solo, viudo de amor, errante, / pero llevo de la mano un niño misterioso” (“Silente compañero”, *P. C.*, 124); lo mismo sucede con la idea de la belleza que hace olvidar al hombre la muerte, que en Hierro se manifiesta de forma similar a como lo había hecho ya en la poesía de Baquero:

El cementerio entre los rascacielos  
No radia nuevas de la muerte.  
(Igual que los sarcófagos romanos,  
Utilizados como jardineras  
En las que los colores de las flores  
Nos hacen olvidar el fúnebre destino  
Para el que habían sido imaginados.)<sup>898</sup>

Algunos poemas del poeta cubano en los que se percibe el mismo asunto son los que siguen: “¡Vive y nada más! Este día es tan bello, / que nos olvidamos de que tenemos huesos” (“Alborada”, *P. C.*, 287), “un dulce aviso envuelto en frases crueles. Un enigma / que alimenta la vida y hace olvidarla, eso es amor. / La melodía que arrastra gozosamente hacia el jardín de los difuntos, / eso es amor” (“Madrigal para Nefertiti”, *P. C.*, 135). Es lo bello un subterfugio para arrinconar la muerte, el amor la posibilidad de percepción de esa hermosura.

Igualmente la idea del poeta como el inocente que emborrona los textos, y la escritura como un palimpsesto que aparecía en las “Palabras escritas en la arena por un inocente” de Baquero, o el papel de poeta como revelador de su “Memorial de un testigo” están presentes también en los siguientes versos del madrileño en los que afirma que “las palabras / que balbucean, o garrapatean, se disuelven, / emergen del palimpsesto / los signos anegados, las palabras primeras / –raspadas, desvanecidas, espectrales– / que daban testimonio de sucesos, / crónicas desoladas y sombras”<sup>899</sup>. Y anudada a esta otra

---

<sup>898</sup> José Hierro: “Rapsodia en Blue, en *Ibíd.*, p. 16.

<sup>899</sup> José Hierro: “Cantando en yiddish”, en *Ibíd.*, p. 47.

idea que Baquero también introduce en el mismo poema, nos encontramos la vida como teatro, vinculada a las palabras de Shakespeare. También Hierro utiliza –si bien sirviéndose del argumento de *El rey Lear*– de forma similar el mismo asunto: “En esta paz reconstruida / –sé que es tan sólo un decorado– represento / mi papel; es decir, finjo, / porque ya he despertado”<sup>900</sup>, y que confluye a su vez con el motivo de la vida como sueño, igualmente significativo en el poemario: “así tendrían consistencia / las palabras impronunciadas / que yo escuché cuando dormía / fantasmal materia de sueño”<sup>901</sup>.

Una característica de la promoción poética de los 50 que es común a Gastón Baquero es la consideración de la poesía como forma de discernimiento. Entre estos autores, José Ángel Valente<sup>902</sup> considera la escritura como método cognoscitivo de penetración de la realidad: “El acto creador aparece así como el conocimiento a través del poema de un material de experiencia que compleja síntesis y en su particular unicidad no puede ser conocido de otra manera”<sup>903</sup>. La vinculación de Valente con Baquero no deja de tener su conexión con su amistad con otro miembro del grupo Orígenes cubano, José Lezama Lima a quien conoció durante su estancia en La Habana<sup>904</sup> y con quien mantuvo una afinidad literaria en lo que se refiere a ciertos aspectos, como su propensión al misticismo religioso, emparentado con el de Miguel de Molinos, y el tema de la memoria, tan fundamental en ambos.

---

<sup>900</sup> José Hierro: “Lear King en los claustros”, en *Ibíd.*, p. 110.

<sup>901</sup> José Hierro: “Pecios de sombra”, en *Ibíd.*, p. 67.

<sup>902</sup> José Ángel Valente (Orense, 1929-Ginebra, 2000), poeta español, ensayista y abogado que formó parte del “Grupo poético de los 50”; como poeta escribió *A modo de esperanza* (1954), *Poemas a Lázaro* (1960), *La memoria y los signos* (1966) y *Siete representaciones* (1967), y como ensayista destaca *Las palabras de la tribu* (1971).

<sup>903</sup> *La promoción poética de los 50*, selección y edición de Luis García Jambrina, Madrid, Austral, 2000, p. 50.

<sup>904</sup> Para profundizar en la relación personal entre los dos poetas resulta interesante el libro José Ángel Valente y José Lezama Lima: *Maestro cantor. Correspondencia y otros textos*, edición, introducción y notas de Javier Fornieles Ten, prólogo de Juan Goytisolo, Sevilla, Espuela de plata, 2012.



**Lezama y Valente, de Julián Grau Santos<sup>905</sup>**

También en Baquero ambos temas tienen una función especial dentro de su poesía. Si comenzamos por la religiosidad compartida, hemos de aludir al tema de la divinidad en el poeta orensano. En este sentido, la relación de Valente con Baquero se establece también de mano de la contemplación, pues como nos recuerda Gómez Toré “la palabra mística nos advierte que todo saber sobre lo divino no es, como diría Nicolás de Cusa (tan citado por Valente) sino *docta ignorantia*”<sup>906</sup>.

La idea del poeta como testigo de la historia está también presente en José Ángel Valente, que se presenta en su poemario *El inocente* (1970) en el que parece que no por casualidad hallamos huellas de la poesía de Gastón Baquero, concretamente en su poema “Sobre el tiempo presente”: “Escribo desde un naufragio, / desde un signo o una sombra / discontinuo vacío / que de pronto se llena de amenazante luz”<sup>907</sup>. El testigo de Baquero se hace presente a lo largo de su trayectoria poética aunque se hace innegable en su poema “Memorial de un testigo”, en el que, como ya tuvimos ocasión de comprobar, el yo lírico se convierte en espectador y trasmisor de los acontecimientos históricos.

---

<sup>905</sup> La imagen procede de [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/2828/De\\_Lezama\\_a\\_Valente](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/2828/De_Lezama_a_Valente) [20/02/2014].

<sup>906</sup> José Luis Gómez Toré: “Un templo vacío. Lo sagrado en la poesía de José Ángel Valente”, en *Revista de Literatura* (2010) enero-junio, [vol. LXXII], 143, p. 167.

<sup>907</sup> José Ángel Valente: *El inocente*, México, Editorial Juan Mortiz, 1970, p. 41.

También algunos autores de la llamada generación del 68 española, recogidos en la antología de José María Castellet *Nueve novísimos españoles* (1970), tuvieron relación personal y literaria con Gastón Baquero. Este grupo de poetas mantiene semejanzas con el poeta cubano en algunas cuestiones<sup>908</sup>: propugnan la autonomía del arte y del poema, tienen una formación literaria extranjera basada en la lectura de autores como T. S. Eliot, Ezra Pound o Yeats; así como un gran conocimiento desde los clásicos grecolatinos hasta los poetas renacentistas italianos, los románticos alemanes y los simbolistas franceses; la defensa de la libertad formal absoluta, sin preocupaciones preceptivas y la escritura automática. La finalidad de la creación artística es de carácter lúdico, algo que también se deja ver en la poesía de Gastón Baquero, pues su trabajo se fundamenta en un puro juego verbal. Como en Gastón Baquero, la relación entre dos personajes distanciados en el tiempo y en el espacio se mantiene en estos poetas en los que Marilyn Monroe se codea con Che Guevara, y Carlos Marx con Groucho Marx, con un tono deliberadamente frívolo y provocador. En este sentido podemos hablar de la vinculación de Gastón Baquero con los novísimos por la creación de un espacio textual poblado de referencias culturales. Tal vez uno de los motivos para estas afinidades sea su prolongación de la poesía de José Lezama Lima, entre otros muchos<sup>909</sup>. De cualquier forma, concordamos con Bousoño en que la poesía de los Novísimos es una escritura más intelectualizada mientras que la naturalidad con que Baquero instaura sus

---

<sup>908</sup> Hay sin duda otros muchos aspectos en los que la poesía de Gastón Baquero no parece semejar a la de estos autores como por ejemplo en el uso del collage, en las combinaciones de frases publicitarias, las citas culturales, los versos de canciones de moda, en su experimentación con el lenguaje, con materiales tomados del cine (mitos como Marilyn Monroe), de la televisión, del cómic, en su inspiración en la canción (jazz, folk, rock, pop), etc.

<sup>909</sup> Ángel L. Prieto de Paula presenta “a admiración por autores de otras culturas: Saint-John Perse, Rimbaud, Lautréamont, Dylan Thomas, Ezra Pound, Eliot, Wallace Stevens..., además de hispanoamericanos como Borges, Octavio Paz o Lezama Lima” (Ángel L. Prieto de Paula: “Los autores del 68 y la renovación poética”, de la página web de Instituto Cervantes, en el siguiente enlace: <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/pec/ptercernivele4ed.html?conten=historia&pagina=historia5.jsp&tit3=Los+autores+del+68+y+la+renovaci%F3n+po%E9tica>. [14/02/2014] Por su parte, también Juan José Lanz, parafraseando a Joaquín Marco, expone como, frente al ya periclitado realismo, “los autores que se ofrecen a los jóvenes escritores son los novelistas del boom hispanoamericano (Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Lezama Lima) Octavio Paz” (Juan José Lanz: *Nuevos y novísimos poetas: en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011, p. 113).

referencias, dotan su obra de una frescura sin igual. En palabras del mencionado crítico, “Su gran libro” –se refiere sin duda a *Memorial de un testigo*– “coincidió con la llamada Generación de los Novísimos. Él hacía lo mismo pero con una cultura de verdad, no inventada”<sup>910</sup>, palabras reveladoras al respecto de su relación con el grupo.

Entre los miembros de esta generación destaca la filiación de Gastón Baquero con Pere Gimferrer<sup>911</sup> que, si bien ya se inicia en el empleo de la cita culturalista en su poemario *Arde el mar*, en su siguiente libro *De “extraña fruta” y otros poemas* acentúa el culto por la imagen, por la escritura automática y por la expresión surrealista. Esta disolución de surrealismo y carácter culturalista también está presente desde sus comienzos en la poesía de Gastón Baquero como se puede apreciar en algunos textos como su célebre “Palabras escritas en la arena por un inocente”, en el que se dan cita diversos personajes históricos y bíblicos. Pero no debemos olvidar que si Gimferrer y Gastón Baquero tienen numerosos puntos de contacto, esta afinidad es debida fundamentalmente a la tradición literaria en la que ambos se ven inmersos: el Surrealismo y el Modernismo<sup>912</sup>. De todas formas, de la influencia que Baquero ejerció sobre el poeta dejan constancia las siguientes palabras de Efraín Rodríguez Santana, para quien nuestro poeta “ejerció una clara autoridad sobre poetas como Francisco Brines y Pere Gimferrer”<sup>913</sup>.

Al carácter refrendador de los poemas de Baquero se suman determinados textos de Pere Gimferrer como el titulado “Testamento” que concibe, de manera similar a la de Gastón Baquero, al poeta como testigo de la historia: “Que os diré de su estirpe dinastía

---

<sup>910</sup> Carlos Bousoño: “Gran valía moral”, *loc. cit.*, p. 59.

<sup>911</sup> Pere Gimferrer, escritor en lenguas castellana y catalana, nació en Barcelona en 1945, perteneció a la generación de los Novísimos y escribió libros de poemas entre los que cabe señalar *Arde el mar* (1966) y *La muerte en Beverly Hills* (1968).

<sup>912</sup> De su primera obra publicada, *Arde el mar*, José Luis Rey señala que “su verdadera originalidad fue la capacidad de síntesis de algunas de las mejores tradiciones poéticas de Europa: modernismo, surrealismo, la obra final de Juan Ramón Jiménez y la técnica constructiva de T. S. Eliot y Ezra Pound” (José Luis Rey: *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)*, *op. cit.*, p. 63).

<sup>913</sup> Efraín Rodríguez Santana: “Gastón Baquero: la invención de una identidad”, en *Revista brasileira do Caribe* (2006) julio-diciembre, 13 [volumen VII], p. 95).

de halcones / lean otros en ella qué de su claro aliento / se resisten mis manos no misión no cumplida / con el mandato llega hasta mí un mensajero”<sup>914</sup>. Mas, en cualquier caso, es visible la forzada apropiación de la realidad que llevan a cabo estos poetas, y que también es aplicable al poeta catalán. De modo similar, se suma a la idea de Gastón Baquero de las palabras dictadas a un inocente, al pregonar: “Mis palabras / se me dictaron hace mucho tiempo”<sup>915</sup>. Asimismo, la importancia del testimonio en la poesía del catalán se deja ver también en otros poemas como el titulado “Mensaje del Tetrarca”: “¡Buitres, peñascos, / sedme testigos en la noche torva!”<sup>916</sup>.

Esta interpretación del poeta como testigo único de la esencia de la realidad se continúa en estos poemas gimferrenianos en que el yo lírico exclama: “¡De nuevas de verdad soy mensajero!”<sup>917</sup>, puesto que la verdadera misión del poeta es anunciar la buena nueva que consiste precisamente en la llegada de la poesía: “Una palabra tengo que el Tetrarca / me trasmitió en su pérgola de rosas, / disueltos ya los fuegos del oriente / del mar sin nombre en la garganta cóncava”<sup>918</sup>. Asociada a la identificación del poeta con un testigo de la historia, en *Malienus* hay una nueva equivalencia, asociada a la anterior, la que se establece entre el poeta y el mago, que concurre también en el Gastón Baquero de *Magias e invenciones* (1984). Algunos poemas se presentan como una suerte de conjuro a base de repeticiones mágicas o augurios:

Loado sea todo lo que vive y perece  
Y las alas de azufre que me nublan la vista  
Y el bautismo lustral del silencio sin límites  
Y la infinita noche que ha invadido mi sangre  
Y la calma glacial de mis ojos vidriados  
Y las nubes que instauran su incendiado delirio

---

<sup>914</sup> Pere Gimferrer: “Testamento”, *Malienus*, en *Poemas 1962-1969*, Madrid, Visor, 1988, p. 96.

<sup>915</sup> Pere Gimferrer: “Retornos”, *Mensaje del tetrarca*, en *Ibid.*, p. 110.

<sup>916</sup> Pere Gimferrer: “Mensaje del tetrarca”, *Mensaje del tetrarca*, en *Ibid.*, p. 118.

<sup>917</sup> Pere Gimferrer: “Retornos”, *Mensaje del tetrarca*, en *Ibid.*, p. 109.

<sup>918</sup> Pere Gimferrer: “Mensaje del tetrarca”, *Mensaje del tetrarca*, en *Ibid.*, p. 118.

También “El cuerno de caza” perteneciente a su poemario *Extraña fruta*, contiene un verso que reza “En la noche de otoño no me valen conjuros”<sup>920</sup>, y de quien nos dice José Luis Rey que su “poesía es el conjuro que emite el sujeto para que el cazador, la muerte, no lo alcance”<sup>921</sup>, lo que nos da una idea de la notabilidad que adquiere el universo mágico en este autor.

Dejando de lado el motivo principal que une a Baquero con Gimferrer hay una serie de elementos poéticos que ambos tienen en común y que desglosaremos a continuación: El primero de estos temas, el de la máscara es muy importante en la poesía de Gastón Baquero e igualmente en la de Gimferrer quien exclama: “Dido y Eneas, sólo una máscara de nieve, / un vaciado yeso tras el maquillaje escarlata”<sup>922</sup>. Las máscaras en Gastón Baquero, del mismo modo que en Gimferrer, se usan a través de la configuración de un personaje que representa un papel, de acuerdo con la técnica de Eliot del correlato objetivo<sup>923</sup>.

De manera especial el poema “Mazurca en este día” de su libro *Arde el mar*, publicado en 1966, tiene un nuevo elemento fundamental en común con el poeta cubano, que consiste, de acuerdo con el legado de Eliot, en la superposición de planos temporales distintos: el motivo del cerco de Zamora, y se fusiona con el momento presente en el que

---

<sup>919</sup> Pere Gimferrer: “Dictamen”, *Malienus*, en *Ibíd.*, p. 99. Otro ejemplo de enumeración caótica con el mismo valor augural son los versos que siguen: “la pantera de noche tácita en la espesura / el batracio la urraca el cangrejo de río / el carey de los trópicos la tarántula negra / los chacales sarcásticos que ventean la sangre / el enigma viviente de las conchas marinas / y los grajos que inmóviles en la cima del teso / para el mendigo auguran una muerte de príncipe” (Pere Gimferrer: “Cenobio”, *Malienus*, en *Ibíd.*, p. 104).

<sup>920</sup> Pere Gimferrer: “El cuerno de caza”, *De “extraña fruta” y otros poemas*, en *Ibíd.*, p. 205.

<sup>921</sup> José Luis Rey: *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>922</sup> Pere Gimferrer: “Dido y Eneas”, *De “extraña fruta” y otros poemas*, en *Poemas (1962-1969)*, *op. cit.*, p. 235.

<sup>923</sup> En este libro aparecen las máscaras en su doble vertiente, como también se manifiestan en Gastón Baquero: las que José Luis Rey llama “máscaras culturales” que según él actúan “a modo de *exempla* ilustres” y “el uso de personajes anónimos y comunes como correlato del poeta, es decir, máscaras vitales” (José Luis Rey: *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)*, *op. cit.*, p. 183).

el yo lírico enuncia el poema al tiempo en que llueve en la universidad<sup>924</sup>: Vellido Dolfos mató al rey / a las puertas de Zamora” comienza diciendo el poema, para luego continuar: “Y es, por ejemplo, ahora / esta lluvia en los claustros de la Universidad”<sup>925</sup>.

Por su parte, la presencia del agua como símbolo de la muerte que se manifiesta en *La muerte en Beverly Hills*, se advierte también en el poema de Gastón Baquero “Testamento del pez” en el que la caída del animal en el mar se relaciona en la muerte. Recordemos algunos versos del primero: “Mi alma es un muchacho que no se cansa de mirar los muelles. / El agua sordamente golpea el malecón. Oscura noche de motores y bajíos”<sup>926</sup>, y que en Baquero resuena en aquellos versos surgidos en el Malecón habanero ante la presencia de un pez emergiendo de las aguas, y que se suponen los últimos versos escritos por el poeta antes de su llegada a nuestro país: “Quisiera ser mañana entre tus calles / una sombra cualquiera, un objeto, una estrella, / navegarte la dura superficie dejando el mar, / dejarlo con su espejo de formas moribundas” (*Testamento del pez*, P. C., p. 89).

En cuanto al estilo, la poesía de Gimferrer y los poemarios *Malienus* y *Mensaje de tetrarca* en particular mantienen similitudes estilísticas con Gastón Baquero, pues según José Luis Rey se caracterizan por “el ritmo amplio, las largas enumeraciones, el tono declamatorio, que no excluye el uso de cultismos o palabras infrecuentes, la yuxtaposición de imágenes, etcétera”<sup>927</sup>. No se trata en cualquier caso, como dijimos, de un hecho aislado sino de una característica común a los miembros de los *Novísimos*, lo que convierte a Baquero en un poeta integrado en las corrientes poéticas del país en que residió hasta su muerte. Recordemos al respecto las siguientes palabras de “Mensaje del

---

<sup>924</sup> Según José Luis Rey, “en este poema se yuxtaponen el tiempo de las luchas políticas de la Zamora de Sancho IV y el tiempo actual del joven estudiante universitario, que es el yo lírico. El tiempo histórico y el presente se funden de manera espléndida” (*Ibid.*, p. 67).

<sup>925</sup> Pere Gimferrer: “Mazurca en este día”, *Arde el mar*, en *Poemas (1962-1969)*, op. cit., pp. 131-132.

<sup>926</sup> Pere Gimferrer: *La muerte en Beverly Hills*, en *Ibid.*, p. 190.

<sup>927</sup> José Luis Rey: *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)*, op. cit., p. 26.



Tetrarca”. En ellas se percibe un tono similar al iluminado de Baquero en ocasiones: “y el colibrí se posa en mis ventanas / y el agua hierve al borde de las rocas / y hay una voz que grita entre la niebla, / y hay una voz. / Una palabra ahora...”. No olvidemos el carácter revelador que Baquero confiere a buena parte de sus textos.

## II.9. La prolongación de la poética baqueriana en algunos poetas españoles.

“El orgullo común por la poesía nuestra de antaño, escrita en o lejos de Cuba, se alimenta cada día al menos en mí, por la poesía que hacen hoy -¡y seguirán haciendo mañana y siempre!- los que viven en Cuba como los que viven fuera de ella. Hay en ambas riberas jóvenes maravillosos. ¡Benditos sean! Nada puede secar el árbol de la poesía”

(Gastón Baquero, “Dedicatoria” a sus *Poemas invisibles*, P. C, 246)

“Siempre la luz completa germina en la negrura.  
Siempre lo negro viene horadando la luz”

(Antonio Colinas<sup>928</sup>)

Mientras que en el apartado anterior hablábamos de interdependencia, para con los autores que ahora nos ocupan, estamos ante algunos sucesores de Baquero o cuanto menos nos encontramos ante una afinidad estética que lo excluye de una ascendencia por parte de los mismos. La autoridad de Gastón Baquero en la poesía posterior puede tener algo que ver con el hecho de que durante su exilio se rodease de poetas jóvenes, en el marco del Instituto de Cultura Hispánica que dinamizaba Gregorio Marañón<sup>929</sup>. Sobre la soberanía de Gastón Baquero en otros poetas posteriores nos dice Pío E. Serrano que su libro *Memorial de un testigo* provocó, según él, “la atención inmediata de algunos jóvenes poetas españoles, como Francisco Brines y Pere Gimferrer”<sup>930</sup>.

---

<sup>928</sup> Antonio Colinas: *Más allá de la noche*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, p. 41.

<sup>929</sup> Se trata de una información procedente del artículo de José María Ansón ya citado: “El exterminio de un poeta”.

<sup>930</sup> Pío E. Serrano: “Gastón Baquero”, *loc. cit.*, 4.

La noticia del conocimiento mutuo entre Baquero y Juan Luis Panero<sup>931</sup> nos permite establecer una relación entre ambos. De este escritor, afincado en Madrid, se nos dice que mantuvo una relación de amistad con escritores y poetas de ambas orillas, entre ellos Rulfo, Mutis, Octavio Paz, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, y también Gastón Baquero, a quien además dedicó un artículo en el diario *ABC*, con motivo de su muerte<sup>932</sup>. Hay además varios textos dedicados al poeta cubano dentro de su obra poética que evidencian la inclinación hacia él por parte de este autor. En primer lugar podemos hablar de un conjunto de textos dentro de su poemario *Galería de fantasmas* (1988), concretamente el apartado IV, titulado “Encuentros en la sombra” que lleva como epígrafe unos versos de Gastón Baquero<sup>933</sup> y que recrea algunos elementos propios de su poética. Los mismos títulos pueden darnos ya una idea cuáles son los motivos con los que percibimos una filiación: “El sueño de un despierto”, “El último baile”, entre otros. El primero mantiene un tema baqueriano de gran vigencia, el del sueño y su relación con la muerte: “que sus palabras, habladas o escritas, / me recuerden, sin terror ni mentira – mágicamente– / esa muerte que me sueña y sueño”<sup>934</sup>, idea que se repite, casi sin variaciones, en otro de los poemas de esta sección: “mientras todos duermen, alguien sueña despierto. / Una voz repite pensamientos de un muerto”<sup>935</sup>; el segundo establece un paralelismo con el también extraño poema de Baquero “Manuela Sáenz baila con Giuseppe Garibaldi el rigodón final de la existencia”. Como en el de Baquero, en el texto de Panero la sensualidad del poema es igualmente evidente: “Claro que no son llamas, son bengalas iluminando el cielo, aquel jardín, el baile y luego nuestros cuerpos /

---

<sup>931</sup> Juan Luis Panero Blanc (Madrid, 1942-Gerona, 2013) irrumpió en el panorama poético español con su libro *A través del tiempo* (1968) al que siguieron otros como *Juegos para aplazar la muerte* (1984) y *Antes de que llegue la noche* (1985).

<sup>932</sup> Luis Alberto de Cuenca: “Gastón Baquero”, *loc. cit.*, p. 26.

<sup>933</sup> Los versos que encabezan este apartado del poemario son los procedentes del poema de Baquero “Silente compañero”: “Parece que estoy solo, pero llevo en derredor un mundo de fantasmas” (Juan Luis Panero: *Poesía completa (1968-1996)*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 295.

<sup>934</sup> Juan Luis Panero: “El sueño de un despierto”, *Galería de fantasmas*, en *Ibíd.*, p. 298.

<sup>935</sup> Juan Luis Panero: “Encara les paraules”, *Galería de fantasmas*, en *Ibíd.*, p. 306.

desnudos en el mar, el roce del agua fría / y Scott nadando a mi lado, besándonos entre las olas”<sup>936</sup>. El otro poema dedicado al cubano, a modo de homenaje, se titula “Dialogar con la muerte”, y pertenece a su último libro *Enigmas y despedidas* (1999). Ante la imposibilidad de reproducir el poema completo, incorporaremos aquellos versos que nos permiten establecer concomitancias con la producción poética del cubano. Pensemos que ya el propio título es una referencia directa a un verso de Baquero: “Dialogar con la muerte es la hermosa imprudencia / de quienes aprenden a cantar desde la cuna al borde del abismo” (“Rapsodia para el baile flamenco”, *P. C.*, 110). El poema, que surge al conocer la noticia de la muerte del poeta, está repleto de intertextos perfectamente entrecuadrados. Se trata de versos de Baquero que le sirven ahora al poeta para hilvanar los recuerdos que de él le permanecen: “por todas partes llegan noticias de la muerte”, “El alambriista recorre de lado a lado lo más alto del circo / y aplaude la multitud”, “parece que estoy solo, / pero llevo en derredor un mundo de fantasmas” y “el frío de la tumba recién cavada”<sup>937</sup>, versos que proceden sin variaciones de los poemas de Baquero “Octubre”, “Silente compañero”, “Homenaje a Jean Cocteau” y “El sol, los niños y además la muerte”, respectivamente. Los fantasmas a los que alude Panero no son más que los de los propios versos de Baquero, personajes que el poeta ha hecho suyos en sus versos y que el madrileño recupera en su elogio: “y también yo te aplaudo y la bella Nefertiti / y el mendigo en la noche vienesa / y los gitanos y el viento de Trieste [...] / y Marcel Proust y Manuela Sáenz”<sup>938</sup>. Fuera de estas referencias hay alusiones a su escritura, como el sueño o la magia<sup>939</sup> y también a su estilo personal, caracterizado por el

---

<sup>936</sup> Juan Luis Panero: “El último baile”, *Galería de fantasmas*, en *Ibíd.*, p. 299.

<sup>937</sup> Juan Luis Panero: “Dialogar con la muerte”, en *Enigmas y despedidas*, Barcelona. Tusquets, 1999, pp. 34-35.

<sup>938</sup> *Ibíd.*

<sup>939</sup> Los versos de Panero son los que siguen: “En medio de un sueño entrecortado, / sudor y calmantes, las destempladas horas de un hospital” y “en la cárcel del tiempo las palabras de un mago” (*Ibíd.*).

humor y el juego con que el poeta enfrenta la gravedad de la existencia, claves también de su personalidad<sup>940</sup>.

Fuera de este poema, pero en este mismo libro, encontramos otra de las características propias de la poesía de Baquero, también demostrable en este autor, en la que además no resulta desatinada la correlación, si tenemos en cuenta la utilización para el caso de dos personajes de Baquero (Bolívar y Manuela Sáenz). Me refiero al tema del requiebro temporal, que en el poema de Panero se manifiesta gracias a dos elementos, la bala y la lluvia que permiten la simbiosis temporal en el poema titulado precisamente así<sup>941</sup>. Juegos temporales y espaciales que se producen también en otros poemas del libro, como el titulado “El cuchillo” en que el yo lírico confunde su propio cuchillo con el del cuento “El puñal” de Jorge Luis Borges<sup>942</sup>: “mientras miro la hoja, su afilado destino, el metal en la noche refleja un vago rostro. ¿Quién puede adivinar si es el suyo o el mío?”<sup>943</sup>. De cualquier forma, las afinidades con Baquero se combinan en este poeta con múltiples referencias a otros muchos escritores, con lo que estas se entrecruzan a veces, haciendo difícil dilucidar cuál es la verdadera intención del poeta. Junto a Baquero, el poemario aludido, *Galería de fantasmas* presenta menciones a autores como

---

<sup>940</sup> El poeta refiere la alegría, el buen humor y la generosidad de Gastón Baquero: “no son llantos ni pésames los que me llegan / sino tus carcajadas, las risas de otro tiempo. / No hay lugar para el dolor, ni siquiera sorpresa, / sólo el mundo de magia donde siempre habitaste / y que nos regalabas, generoso con todos” (*Ibidem*).

<sup>941</sup> “Aquella noche en Bogotá –siempre llueve en Bogotá– y el general Bolívar estaba cansado. Pero ni los años, ni el fracaso de tantos proyectos, ni el desánimo de una vida ya casi quemada, le habían impedido hacer el amor con Manuela”. Cuando le persiguen, ella le invita a huir, es entonces cuando –explica el poema– “se escuchó, lejano, un disparo” [...] “Unos años más tarde, en otra noche de lluvia, en Bogotá, el poeta José Asunción Silva está haciendo un escueto balance de su vida y de su hacienda” [...] Se acerca a la ventana, mira la incesante lluvia y, entonces, siente un golpe en el pecho. Una bala le ha roto el corazón” (Juan Luis Panero: “Una bala y la lluvia”, en *Ibid.*, pp. 41-42).

<sup>942</sup> Jorge Luis Borges: “El puñal”, en Jorge Luis Borges: *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé editores, 1955, pp. 131-134.

<sup>943</sup> Juan Luis Panero: “El cuchillo”, en *Ibid.*, p. 19.

Álvaro Mutis, Jaime Sabines, en temas en los que también Baquero tendría algo que decir, de modo que es difícil desasir las indicaciones<sup>944</sup>.

Es Francisco Brines<sup>945</sup> otro poeta cuya cosmovisión de raigambre baqueriana está fuera de toda duda. Demuestra su valoración del poeta cubano no sólo a través de su propia poesía, como veremos, sino que cuenta además con diferentes trabajos sobre el autor, como la edición de una antología poética<sup>946</sup>, o sus artículos “Mis encuentros con Gastón Baquero” y “Mi encuentro español con Gastón Baquero”<sup>947</sup> en los que presenta diferentes anécdotas de su relación personal con el poeta, o “La poesía como salvación de la inocencia”, donde diserta sobre la importancia de este tema en el autor. Además de estos comentarios literarios, como ya hemos adelantado, tiene gran cantidad de poemas dedicados a Gastón Baquero, y cuya huella se puede percibir además en muchos otros. Entre los textos que mencionan directamente al poeta encontramos un grupo de poemas recogidos bajo el título “El barranco de los pájaros” perteneciente a su poemario *Las brasas* (1960), y publicado tan solo un año después de la llegada de Gastón Baquero a nuestro país, que incorpora siete poemas dentro de este apartado aclamatorio, y un poemario completo, *La última Costa* (1995), en el que se perciben claramente muchos de los temas predominantes en la poesía de Baquero<sup>948</sup>.

---

<sup>944</sup> Los párrafos introductorios, que comparten espacio con el de Baquero, son, entre otros: “Sigue el mundo su paso, rueda el tiempo / y van y vienen máscaras” de Jaime Sabines (Juan Luis Panero: *Galería de fantasmas*, en *Ibíd.*, p. 257; “Cada uno ha sorprendido ya en la voz del otro, el insoportable cansancio de haber sobrevivido tanto tiempo a la total desesperanza” de Álvaro Mutis (Juan Luis Panero: *Galería de fantasmas*, en *Ibíd.*, p. 287).

<sup>945</sup> Francisco Brines nació en Valencia en 1932. Entre su obra poética destacan *Las brasas* (1960), *Palabras a la oscuridad* (1966) y *La última costa* (1995). Se halla en posesión del Premio Nacional de las Letras y el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana.

<sup>946</sup> Gastón Baquero: *Antología poética*, selección y prólogo de Francisco Brines, Valencia, Pre-textos, 2002.

<sup>947</sup> Francisco Brines: “Mis encuentros con Gastón Baquero”, en *Renacimiento. Revista de literatura* (1998) Sevilla, I, 1, pp. 1-3; “Mi encuentro español con Gastón Baquero”, en *Mariel. Revista de literatura y arte* (1984) otoño, II, 7, pp. 29-30; “La poesía como salvación de la inocencia”, en *Celebración de la existencia*, op. cit., pp. 29-33.

<sup>948</sup> Citaremos ambos poemarios por la edición de su poesía completa, Francisco Brines: *Ensayo de una despedida. Poesía completa (1960-1997)*, Barcelona, Tusquets, 2011.

El grupo de poemas de *Las Brasas*, “Barranco de la luz” presenta la luminosidad como una de las claves poéticas de Baquero la ascensión hacia la luz en medio de la frondosidad del bosque: “delante estaba el monte, la mañana / buscaba con su luz el acto viejo / de hallar el mundo en ella, / más arriba la cumbre” y “Pero el bosque dejó de ser misterio / y el leñador nos asustó”<sup>949</sup>. Como en Baquero aparece el silbo como forma de engañar la soledad (“sin amigos, solo, / bueno es silbar y bueno es alejarse / de allí”<sup>950</sup>), igual que la infancia (“Niños, subíamos gritando cantos / de guerra, rezos de capilla”<sup>951</sup>), y la soledad: y allí queda / fiel a su soledad, frío en el suelo”<sup>952</sup>. A través de estos breves poemas el autor expande el tema presentado por Baquero de la vida como cruzar un monte, con algunas de las imágenes recicladas por Brines: “El ciervo sin cesar acosado por el furor de la jauría (“Palabras de Paolo al hechicero”, *P. C.*, 113), y “Silbar en la oscuridad para vencer el miedo es lo que nos queda” (“El viajero” *P. C.*, 248). Por su parte, el poemario mencionado mantiene también los temas fundamentales de Baquero: la infancia (“vuelve a latir mi corazón de niño. Después de una carrera sofocada” o “un ciego aroma viene y me embriaga / para que vuelva el niño, y ser el que era / al ver temblar, tan puras las estrellas / mi inocencia”<sup>953</sup>), el poeta como testigo del mundo (“¿Quién podría apagar las llamas de mis ojos? / Destellaba vivir, / y yo testimoniaba la existencia”<sup>954</sup>), la práctica de escribir un poema (“El texto en que el se acaba ha dejado en mi carne / un recobrado olor casi agotado / de impura adolescencia y azahar”<sup>955</sup>), el sueño (“El sueño es la materia de que el dios está hecho, / y como al fuego el agua la

---

<sup>949</sup> Francisco Brines: “I” y “III”, respectivamente de “El barranco de los pájaros”, *Las brasas*, en *Poesía completa, op. cit.*, pp. 35 y 37.

<sup>950</sup> Francisco Brines: “V”, “El barranco de los pájaros”, en *Ibíd.*, p. 39.

<sup>951</sup> Francisco Brines: “II”, “El barranco de los pájaros”, en *Ibíd.*, p. 36.

<sup>952</sup> Francisco Brines: “VII”, “El barranco de los pájaros”, en *Ibíd.*, p. 41.

<sup>953</sup> Francisco Brines: “Los espacios de la infancia” y “El niño perdido y hallado (en Elca)”, *La última costa*, en *Ibíd.*, p. 480 y 482.

<sup>954</sup> Francisco Brines: “La dimisión del testigo”, *La última costa*, en *Ibíd.*, p. 484.

<sup>955</sup> Francisco Brines: “Experiencia sensorial al terminar un poema”, *La última costa*, en *Ibíd.*, p. 488.

carne lo aniquila”<sup>956</sup>), la mendicidad (“Buscad en el platillo las monedas, / yo no las puedo ver. / Estoy aquí por ellas, y no importan”<sup>957</sup>), la divinidad (“Y allí, me lo dijeron y nunca les creí, / habita Dios”<sup>958</sup>), y las tinieblas (“Que vuelva pronto la luz de la mañana / o el sueño de esa luz”<sup>959</sup>), entre otros.

Todos estos temas, y algunos otros están presentes en muchos casos a lo largo de la trayectoria poética del autor. Aunque no merece la pena insistir más en el mismo asunto, considero digno de destacar el poemario *Palabras a la oscuridad* (1966) desde su propio título como un homenaje a la poesía de Gastón Baquero, y al margen de los temas mencionados, el gusto por los fantasmas futuros también están presentes, de manera similar al de Baquero, como vimos también en Quevedo, en Francisco Brines. Su poema “El triunfo de amor” presenta la siguiente dedicatoria: “(A vosotros, hermosos, futuros fantasmas)”<sup>960</sup> que recuerda considerablemente aquella reflexión de Baquero: “No se palpe usted el fantasma que lleva debajo de la piel” y unos versos más adelante “aún los seres más bellos conducen un fantasma” (“Palabras escritas en la arena por un inocente” *P. C.*, 50 y 54). Todo un conglomerado –hemos visto– de elementos que se mantienen en Brines como remedo del universo baqueriano.

Podemos hablar, de igual modo, de muchos puntos de contacto de la poética baqueriana con la de otro autor, el poeta Antonio Colinas<sup>961</sup> sobre todo en lo que se refiere al uso de las referencias culturales, con un sabor –en su caso– más vivencial y

---

<sup>956</sup> Francisco Brines: “La carne y el sueño”, *La última costa*, en *Ibíd.*, p. 491.

<sup>957</sup> Francisco Brines: “El mendigo de lo extinguido”, *La última costa*, en *Ibíd.*, p. 496.

<sup>958</sup> Francisco Brines: “El largo viaje a Oriente”, *La última costa*, en *Ibíd.*, p. 502.

<sup>959</sup> Francisco Brines: “De las tinieblas”, *La última costa*, en *Ibíd.*, p. 512.

<sup>960</sup> *Ibíd.*, p. 330.

<sup>961</sup> Antonio Colinas nació en La Bañeza (León) en 1946, es un poeta, narrador, ensayista, traductor y crítico literario, de cuya obra poética destacan títulos como *Preludios a una noche total* (1969), *En lo oscuro* (1971), *Sepulcro en Tarquinia* (1975), premio de la Crítica a la poesía castellana y el Premio Nacional de Literatura, entre otros.

alejado de la mera agudeza literaria, como acontece en nuestro poeta,<sup>962</sup>. También la marcada musicalidad que los une tiene como núcleo común la búsqueda de la comunicación con el misterio de la existencia<sup>963</sup>. A este respecto, las estatuas como en Gastón Baquero son en Colinas interpretación de lo imperecedero frente a lo caduco de la existencia. Algo que se puede percibir en el poema dedicado a Nefertiti. La belleza se alcanza en el arte que la protege del tiempo y de la muerte. En “Sepulcro en Tarquinia” Colinas explica: “Pitagórica Etruria quiero saber de ti / todo sobre la línea y cómo las pasiones / no han criado gusanos en tus labios de piedra”<sup>964</sup>. La belleza aparece en Baquero continuamente minada por la destrucción que ocasiona sobre ella al tiempo a la vez que es esa misma beldad en ocasiones la que permite olvidar momentáneamente la implacable conciencia de temporalidad que inevitablemente asola al ser humano.

El misticismo común a ambos permite también la asociación del sueño con la vida y del despertar con la muerte, o auténtica vida, en el poema XXI de “Noche más allá de la noche”: “No despierto, retorno / del que he sido al que soy, de lo insondable al mundo, del sueño a lo real de otro intenso ocaso / derrotado de mi cuerpo”<sup>965</sup>. En este poema se produce además como en el “Nocturno luminoso” de Gastón Baquero una contraposición fundamental entre luz y oscuridad, a la vez que combina otra característica fundamental en Baquero, la integración de diferentes tiempos y espacios:

---

<sup>962</sup> Acerca de esta destreza expresiva en la poesía de Colinas, afirma su prologuista que el culturalismo “cuando es asumido desde la vida –y el suyo rara vez no es así–, puede engendrar auténtica poesía, o al menos puede dignificarla estéticamente. Y de todos modos, su culturalismo no ha sido nunca ese «sinónimo de excesos formalistas y de abrumadoras erudiciones», que, con razón, no comparte”. (Antonio Colinas: *Poesía, 1967-1981*, prólogo de José Olivio Jiménez, Madrid, Visor, 1984, p. 17).

<sup>963</sup> Con respecto a la importancia de la musicalidad en la obra de Colinas en relación con otros periodos literarios previos afirma José Olivio Jiménez que “La extremada hermosura del léxico y su preferencia por aquellos metros más musicales del castellano, como el endecasílabo y el alejandrino– no son meros refinamientos o artificios de un esteticista: son demandas que vienen establecidas desde el centro cosmovisionario y hondo que los poemas van desarrollando y traduciendo a lenguaje, a forma, a comunicación. Así había ocurrido en el genuino romanticismo, en el simbolismo, en el modernismo esencial, en todas aquellas fases históricas de la poesía moderna, cuando el poeta ha querido, sobre todo, escrutar el misterio e integrarlo a la realidad” (*Ibid.*, p. 18).

<sup>964</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>965</sup> *Ibid.*, p. 285.



En mis labios la noche para gozar aún  
Los conciertos de entonces, la armonía nocturna,  
Musical de los cuerpos, del Todo expandido,  
Concentrado en amor de ti, cuando lo humano  
Era divino en mí y en ti divino el tiempo<sup>966</sup>.

Por su parte, “Luces de Primavera” presenta una reminiscencia del poema de Baquero “Primavera en el metro”. Se trata de otro resurgimiento de lo caduco: “Entonces en la tierra, en los caminos hondos / de la sangre rebrota una fiebre, un ardor, y pensamos gozosos que hay otra primavera / ciñendo nuestros cuerpos con sus brazos de luz”<sup>967</sup>.

Entre los autores cubanos que por aquella época se dejaron influir por su compatriota, se encuentra el también exiliado José Triana<sup>968</sup>. Y Raúl Hernández Novás<sup>969</sup>. El primero le dedicó un conjunto de cinco poemas titulados “Holderlin en su celda”, incluidos en su poemario *Vueltas al espejo* (1994). De ellos sólo dos motivos son aplicables a la poesía de Gastón Baquero: el de la musicalidad del poema y su carácter invisible: “Todo no es más que ritmo, hasta el poema. / Un ritmo que respira por los astros”; se trata de una cadencia “que es el único modo de expresión. / Es el único modo de invisible. / La real correspondencia, el universo”, versos a los que siguen “lo invisible / le muestra la mano que acompaña / la inaccesible rosa, el oro mustio, / las ventanas creciendo por el cielo / y la impalpable música impalpable”<sup>970</sup>. De igual modo, el otro poeta cubano, Raúl Hernández Novás manifiesta afinidades literarias con Baquero. En concreto cabe

---

<sup>966</sup> *Ibíd.*, p. 290.

<sup>967</sup> *Ibíd.*, p. 83.

<sup>968</sup> José Triana (Camagüey, 1933) autor dramático y poeta cubano. Entre sus obras de teatro destacan *El mayor general hablará de Teogonía* (1956) o *Medea en el espejo* (1958).

<sup>969</sup> Raúl Hernández Novás (La Habana, 1948-1993), poeta cubano entre cuyas obras se encuentran *Enigma de las aguas* (1983), *Los ríos de la mañana* (1984) o *Al más cercano amigo* (1987).

<sup>970</sup> José Triana: *Poesía completa*, Valencia, Aduana vieja, 2011, p. 210.

mencionar su poemario *Sobre el nido del cuco* acerca del que se menciona a Baquero como propietario de algunos de los versos de los que se sirve el autor<sup>971</sup>.

## 2.10. Gastón Baquero y los nuevos tiempos

El niño tarda demasiado tiempo en perder su miedo:  
Toda la vida  
(Fernando Díaz San Miguel<sup>972</sup>).

“Estos poemas son para los pinos nuevos”  
(Gastón Baquero:)

Entre los autores más jóvenes también se percibe el influjo del poeta cubano; en alguno de ellos la atribución se presenta a través de temas, imágenes y estilemas, en cambio en otros la alusión directa al poeta nos da la clave para hablar de una intertextualidad documentada. Tal es el caso del poeta canario Pedro Flores<sup>973</sup> cuyo poema “Relaciones y epitafio de Gastón Baquero” utiliza como base el poema de Baquero dedicado a Dylan Thomas. Reproducimos a continuación un fragmento del texto que nos permite establecer paralelismos con el poema del que hablamos:

---

<sup>971</sup> En una nota al poema, Jorge Luis Arcos señala lo siguiente sobre él: Se han usado libremente, en forma de homenaje, citas o alusiones a obras de César Vallejo, Vicente Huidobro, T. S. Eliot, Spielberg, Herman Melville, Satyajit Ray, Walt Whitman, Eliseo Diego, Tim Hardin, Lenon & McCarthey, Gastón Baquero [...]” (Jorge Luis Arcos: “El cosmos intertextual de *Sobre el nido del cuco*, de Raúl Hernández Novás”, en *Unión* (2001) 3, p. 111.

<sup>972</sup> Fernando Díaz San Miguel: *Poemas imperfectos*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001.

<sup>973</sup> Pedro Flores (Las Palmas, 1968) ha publicado diferentes poemarios entre los que se encuentran *Memorial del olvido* (1996), *Al remoto país donde sonríes* (2006) o *La verdad no importa* (2007).

<h2 style="text-align: center;">Relaciones y epitafio de Gastón Baquero</h2> <p>Era el esclavo preferido de Nefertiti.  Era el médico de las estatuas quemadas por la luna.  Era el vigía de Marcel Proust en la bahía de Corinto.  Era el hermano negro de Stéphane Mallarmé.  Era el coreógrafo de Manuela Sáenz y Giuseppe Garibaldi.  Era el que hacía llover bajo el paraguas de Vallejo.  Era el mezclador de colores de Alberto Durero.  Era el afinador de claves de Juan Sebastián Bach.  Era el depositario de la roja peluca de Vivaldi.  Era el que llevaba naranjas a Salterio Whitman.  Era el compañero de pintas de Dylan Thomas.  No nació en Cuba: nació en un sueño de Saúl sobre la espada.</p> <p>Y con todo eso, otro día, ¡chas!,  en medio del sucedáneo de primavera de Madrid  cayó de su chaleco aquella ceiba invisible,  y aquí yace cubierto por las borras del café,  náufrago inocente en la arena del destierro,  aquí yace, Gastón Baquero.</p> <p style="text-align: right;">(Pedro Flores<sup>974</sup>)</p>	<h2 style="text-align: center;">Relaciones y epitafio de Dylan Thomas</h2> <p>Era como un biznieto de Federico Nietzsche  Era el acólito predilecto de George Sorel.  Era como el sobrino de Ernesto Hemingway.  Era el niño que lee a Spengler en lugar del Evangelio.  Era como el novio de Arturito Rimbaud.  Era el valet de chambre de Isidore Ducasse.  Era el kinder compañero de Capote y de James Dean.  Era el office boy de Arturo Strindberg.  Era el peor recuerdo de Oscar Wilde en París.  Era el roba fichas de Dostoievski en Baden Baden.  Era el firma manifiestos de John Osborne.  Era hijo secreto de Gertrude Stein y Bertold Brecht.  Era cliente hijo de Freud y María Bonaparte.  Era el pianista favorito de Bela Bartok.  Era de los teen - agers que la noche cuelga en la 42.  Era taquígrafo de Henry Miller y de Ezra Pound.  No nació en Gales: nació en un cuento de Williams, Tennessee.</p> <p>Y con todo eso, un día, ¡chas!,  Los bosques de Escocia sintieron caer un árbol  que había sido muy remecido por el ventarrón de la poesía.  Y aquí yace, cubierto por la espuma de la cerveza  y ahogado por la amarguísima leche de la vida,  aquí yace, Dylan Thomas. (“Relaciones y epitafio de Dylan Thomas”, <i>P. C.</i>, p. 139).</p> <p style="text-align: right;">(Gastón Baquero)</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Además de esta intertextualidad directa, en este poeta encontramos también una relación más recóndita pero que se deja ver ya en los títulos de algunos de sus poemarios. Por ejemplo *Memorial del olvido* (1966) remite al título de otro libro de poemas de Baquero, *Memorial de un testigo*, publicado en el mismo año; por su parte, *Al remoto país donde sonrías* (2006) nos remite directamente a un verso del poeta cubano: “soy el que un día levantó sus manos hacia ti, rozó tu rostro, / y creyó mudarse para siempre al remoto / país donde sonrías” (“Madrigal para Nefertiti”, *P. C.*, p. 136).

Algo similar sucede con el joven poeta que encabeza este apartado, Fernando Díaz San Miguel<sup>975</sup> quien en su momento dedicó un poema al cubano al que tanto

<sup>974</sup> El poema sobre Baquero es inédito, y aparece recogido en *Ciber Humanitatis*. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile (2007) Chile, primavera, 44, primavera, con el título “Aniversario” y precedido de unos versos que no recogemos en nuestro cotejo. En Internet: [http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/creacion\\_simple2/0.1241.SCID%253D21121%25261SID%253D733.00.html](http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/creacion_simple2/0.1241.SCID%253D21121%25261SID%253D733.00.html) [19/10/2013].

<sup>975</sup> Fernando Díaz San Miguel (Salamanca, 1974). Su obra poética, reunida bajo el título *El zumo de los días*, comprende sus libros publicados hasta el momento; entre ellos podemos señalar *Poemas imperfectos* (2001), finalista del premio Fray Luis de León, o *Poemas finales* (2003).

admiraba. Junto a él otros poetas escriben poemas dedicados al poeta que nos ocupa, En el volumen laudatorio al poeta, *Celebración de la existencia*<sup>976</sup>: Efraín Rodríguez Santana, Bladimir Zamora, Juan Gustavo Cobo Borda, Carlos Borrego, José Miguel Santolaya y Raúl Vacas<sup>977</sup>.



**Fernando Díaz San Miguel, Gastón Baquero y Raúl Vacas**<sup>978</sup>

Por falta de espacio nos vemos obligados a presentar los intertextos directos utilizando diferentes fragmentos de los autores mencionados, aquellos que aluden, abierta o disimuladamente a algún rasgo baqueriano. Nos encontramos en todos los casos con textos que, siguiendo la teoría de Compagnon –referida en el capítulo inicial–

---

<sup>976</sup> Los textos son los que siguen: Efraín Rodríguez Santana: “De la brevedad de la vida” (pp. 189-190), Bladimir Zamora: “Cetro de la imaginación” (pp. 192-193), Juan Gustavo Cobo Borda: “Retrato al óleo con sombrero y bastón del poeta cubano Gastón Baquero” (pp. 195-199), Orlando Rossardi: “A Gastón Baquero que visitaba a diario todos los arcanos”, Carlos Borrego: “[Estabas más allá del universo...], p 201, José Miguel Santolaya Silva: “Gastón: te cuento un cuento por una copa de ron, que con Truus Panchán, brindaremos en Surinán” pp. 203-204, Fernando Díaz San Miguel: “La columna de fuego que ante mí se yergue” (pp. 205-206) y Raúl Vacas: “A Gastón Baquero” (pp. 207-208).

<sup>977</sup> Efraín Rodríguez Santana (Cuba, 1953), poeta, novelista y crítico literario que ha dedicado estudios a la obra de Gastón Baquero y ha publicado una antología poética en São Paulo con el título *Com olhos de peixe* (2010); Bladimir Zamora (Cuba, 1952), periodista crítico, investigador histórico y poeta. Fue redactor de *El caimán barbudo*. Entre su obra poética encontramos *Sin puntos cardinales* (1987); Juan Gustavo Cobo Borda (Bogotá, 1948), poeta, periodista y diplomático colombiano. Entre sus poemarios destacamos su primer libro *Consejos para sobrevivir* (1974), *El animal que duerme en cada uno* (1995) y *Poemas recientes* (2011); Orlando Rossardi (La Habana, 1938) es un activo promotor de la literatura cubana en el exilio. Ha publicado ensayo, teatro, cuento y poesía. Entre sus textos líricos destacan *El diámetro y lo estero* (1964), *Canto de la Florida* (2010) y *Totalidad* (2012); Raúl Vacas Polo (Salamanca, 1971), Poeta y escritor perteneciente al grupo fin de milenio. Entre sus libros se encuentran *Confieso que he fumado* (1996), *El imán de la muerte* (1998) y *Consumir preferentemente* (2006).

<sup>978</sup> La imagen procede del homenaje gráfico que figura en las últimas páginas de la compilación de textos sobre Baquero: *Celebración de la existencia*, *op. cit.*, p. 284.

ante textos que aluden al autor y al texto precedente, y que presentan un tratamiento serio de los enfoques aportados por Baquero.

Un ejemplo de esto serían algunos versos del poema de Juan Gustavo Cobo: “Allí esta, con su isla a cuestras / evaporada cada noche en el sueño” que remite a la imagen de la isla llamada Irene de la que afirma que su nombre “no se te ha evaporado de la piel / como se evapora el rocío de la panza del sapo” (“Canción sobre el nombre de Irene”, *P. C.*, 128); igualmente la alusión, unos versos después, a “un galeón de Manila dentro de una botella, por ejemplo” nos traslada directamente a la imagen del Escorial presentada por Baquero en “Desde Manila hasta Acapulco / el poderoso galeón venía lleno de perlas” (“El galeón”, *P. C.*, 174), o la descripción del poeta “astuto como un leopardo de Kenia / lo acompañan un negro, una mandolina / y un ajiaco con el hervor de todos los frutos de la tierra”<sup>979</sup>. Todos los elementos del poema: el leopardo de Kenia, los negros, la mandolina y el ajiaco<sup>980</sup> están presentes en diferentes poemas de Gastón Baquero. El autor opera, de manera similar a como el propio poeta cubano lo hizo en numerosas ocasiones a través de una reconstrucción de su persona a partir de algunos elementos esenciales de su escritura.

Un poeta que constituye su original homenaje a Baquero a partir de “Los lunes me llamaba Nicanor” es José Miguel Santolaya Silva quien pastichea el mencionado poema con las siguientes palabras:

Ya no te llamarás Caribe,  
Ni los lunes Pacífico.

---

<sup>979</sup> Juan Gustavo Cobo Borda: “Retrato al óleo con sombrero y bastón del poeta cubano Gastón Baquero”, en *Celebración de la existencia*, *op. cit.*, pp. 195-196.

<sup>980</sup> Algunas referencias de Baquero a estos elementos son las que siguen: “como van y vienen llenos de orgullo por su belleza los leopardos de Kenia” (“Manuela Sáenz baila con Guisepe Garibaldi el rigodón final de la existencia”, *P. C.*, 259), o “Bello leopardo de Kenia me visita” (“Invitación a Kenia”, *P. C.*, p. 263); “Gitanos y negros tienen lenguaje en el tacón” (“Negros y gitanos vuelan por el cielo de Sevilla”, *P. C.*, 122); por su parte la mandolina, instrumento propio de la cultura musical cubana, aparece de forma indirecta en este poema de Baquero, de la misma forma que el ajiaco tampoco aparece concretado en sus poemas pero sí a través de la alusión a la confluencia cultural propia de Cuba y que Gastón Baquero refiere en su ya citado estudio *Indios, blancos y negros en el caldero de América*.

Tampoco los martes Antillano, ni el olvido  
Será ceniza en miércoles.  
Presuponiendo en jueves: Rodrigo,  
Perseguido por Tarik en la península,  
El atlántico te llevará a tu ínsula<sup>981</sup>.

Otro autor que ostenta una clara mención a la poesía de Baquero es Orlando Rossardi quien presenta a Gastón Baquero como el yo lírico de los poemas de aquel, paseándose por los diferentes tiempos y espacios de la historia: “Tú estabas allí cuando comenzó a hervir la historia / y andabas por sus letras reparando escritura. / Tú más que andar por los rincones hablando con Cleopatra y Cayo Julio”<sup>982</sup>, y que menciona a buen número de los personajes apuntados en sus poemas por Baquero: Walt Whitman, Fray Angélico, Marco Tulio Cicerón, Newton, Vivaldi... y que termina desmintiendo la identificación del yo lírico con los personajes del autor en sus versos: “¡Ni tú eras negro ni gitano por el cielo de Sevilla! ¡Ni rosa ni amapola en Villalba o en Toledo! ¡Ni eras Nicanor, ni Melitón, ni Adrián los días de la semana!”<sup>983</sup>, en una forma de intertextualidad manifiesta.

Por su parte los versos de Fernando Díaz San Miguel se refieren subrepticamente a la magia de un poema muy admirado por su autor “Brandeburgo 1526”: “La flor / que tengo ahora entre mis manos, / parece del mágico salón de no sé qué palacio aristocrático / por el que nadie pasa”<sup>984</sup>; también a la plasticidad de la

---

<sup>981</sup> José Miguel Santolaya Silva: “Gastón: te cuento un cuento por una copa de ron, que con Truus Panchán, brindaremos en Surinam”, en *Celebración de la existencia*, en *op. cit.*, p. 203. Recordemos algunos versos del conocido poema de Baquero para percibir así la intertextualidad efectiva: “Yo los lunes me llamaba Nicanor. [...] / El Martes es un día hermoso para llamarse Adrián [...] / Pero al fin he aprendido que jueves Melitón, / Recaredo viernes, sábado Alejandro” (“Los lunes me llamaba Nicanor”, *Memorial de un testigo*, P. C., 143).

<sup>982</sup> Orlando Rossardi: “A Gastón Baquero que visitaba a diario todos los arcanos”, en *Celebración de la existencia*, *op. cit.*, p. 197. Los textos que reproduce el poeta son los del poema “Memorial de un testigo” de Gastón Baquero.

<sup>983</sup> *Ibid.*, p. 199. Los versos que refiere indirectamente el poema son los de los textos de Baquero: “Negros y gitanos vuelan por el cielo de Sevilla”, P. C., pp. 122-123 y “Los lunes me llamaba Nicanor”, P. C., p. 143.

<sup>984</sup> Fernando Díaz San Miguel: “La columna de fuego que ante mí se yergue”, en *Celebración de la existencia*, *op. cit.*, p. 205). El poema de Baquero, uno de los preferidos del poeta, como el mismo nos manifestó en cierta ocasión, reza así: “Entró en la cámara del Barón, / besó la frente del deslumbrado

palabra amor con los siguientes versos, de manera muy similar a como lo hace Baquero: Pero al susurrar / la palabra amor sobre sus pétalos... / se marchita de miedo / y entre mis manos, desecha, / se desvanece hacia el suelo en forma de polvo”<sup>985</sup>.

Raúl Vacas, a este tenor, presenta también muchos de los temas propicios a Baquero, transformándolos a través del propio texto. Estos motivos son el de Dios, mencionado como Señor, el niño, el poeta como testigo, el disfraz o las mariposas sobre los hombros, entre otros: “El señor de la ausencia malherido en el pecho”, “Dile, niño Gastón, donde hallar verde y verde”, “Un poeta testigo de la flor de la historia”, “de la dulce mentira disfrazada en el aire” / de las mil mariposas que le cubren los hombros”<sup>986</sup>, todas igualmente alusiones directas a la obra poética del autor.

Otro poeta de las últimas generaciones que ha dedicado un texto a Gastón Baquero es Ronel González Sánchez<sup>987</sup>. Estamos hablando del poema “Elegía a Gastón Baquero” que reúne una serie de tópicos baquerianos en su poema: “usted se ha ido al otro extremo / de esa cuerda sin límites que es la resurrección” ; “en la costa de Banes o en la bahía de Corinto / donde un parque desvencijado lo recuerda / olvidado mil veces por la mano del padre”; “y aquella voz tan tuya repitiendo incansable: «yo te amo, ciudad»”; “usted tenía razón: silbar en la oscuridad para vencer el miedo es lo que nos queda” o “cuando usted aún no pretendía ser el eterno inocente / que escribiría inmortales palabras en la arena”<sup>988</sup>.

---

cuchicheando extrañas palabras en sus oídos / [...] «Benedicidme, mujeres de Brandeburgo; mirad mi vientre: traigo del Nuevo Mundo / al sucesor de este castillo»” (“Brandeburgo 1526”, *P. C.*, p. 166).

<sup>985</sup> *Ibidem*. Los versos de Baquero, no excesivamente conocidos, son los que siguen: “Si tomas entre los dedos / la palabra amor, / y la contemplas de derecho a revés, / de arriba abajo, / verás que está hecha de algodón, / de niebla, / y de dulzura” (“Jamás, con ese final”, *P. C.*, 201).

<sup>986</sup> Raúl Vacas: “A Gastón Baquero”, en *Celebración de la existencia*, *op. cit.*, pp. 207-208.

<sup>987</sup> Ronel González Sánchez (Holgún, 1971), poeta y escritor cubano entre cuyas obras destacan *El mundo tiene razón* (1995) escrito en colaboración con José Luis Serrano y *Atormentado de sentido* (2006).

<sup>988</sup> El poema de Ronel González Sánchez: “Elegía a Gastón Baquero” se encuentra en Internet, en *Black Diamond editions*, el 9 de abril de 2014, en <http://blackdiamondeditions.blogspot.com.es/2014/01/elegia-gaston-baquero-y-otros-poemas.html> [03/02/2014].

Por último, aunque -por supuesto- no menos importante cabe referirnos a los poemas que Alfredo Pérez Alencart –organizador del homenaje celebrado en Salamanca en 1994, que dio lugar al citado volumen *Celebración de la existencia*– dedicó a la figura del poeta cubano. El poema “Todo es vuestro” supone un juego intertextual con los versos que encabezan el texto, y que se corresponden con los versos finales de las “Palabras escritas en la arena por un inocente”: “... todo es vuestro: / y vosotros de Cristo, / y Cristo de Dios”, que Alencart<sup>989</sup> concluye en el suyo con los siguientes versos: “Mezclado en los destellos / de la dicha, un Cristo de Dios / no falta al encuentro / donde, valsando, reparte / su Heredad”<sup>990</sup>. Ejemplo de la misma remembranza es otro poema suyo, “Gastón Baquero ante el edicto de finitud” en el que son muchas las imágenes baquerianas que el poeta retoma para hacer su propio ejercicio de deferencia al poeta: “y así aislar su osamenta de los funestos designios”, “¿o sólo seguirá siendo un ciervo herido?”, “agria noche centinela por el cuerpo presente” y finalmente los últimos versos, todo un ejemplo de intertextual respeto:

Auroras boreales parecen venir de ninguna parte  
Y echan sus anclas sobre las pupilas del monarca mulato,  
Mientras él hace que sube a la barca donde rema  
Marcel Proust, cuando de verdad está arañando  
Espacios siderales, repartiendo voltaje a las estrellas.

Una zarza arde alumbrando su vuelo en soledad;  
Una rapsodia sincroniza los latidos de Gastón  
Con los tres corazones que palpitan en mi morada.

¡Oídllos!<sup>991</sup>

---

<sup>989</sup> Alfredo Pérez Alencart (Perú, 1962), poeta, ensayista y profesor de la universidad de Salamanca. Entre sus poemarios se encuentran algunos como *La voluntad hechizada* (2002), *Cristo del alma* (2009) y *Oídme, mis hermanos* (2009).

<sup>990</sup> Alfredo Pérez Alencart: “Todo es vuestro”, en *Poderosos pianos amarillos. Poemas cubanos a Gastón Baquero*, compilación de Luis Yussef, Ediciones La Luz, Holguín, Cuba, 2013, pp. 238-239.

<sup>991</sup> *Ibíd.*, pp. 239-240.



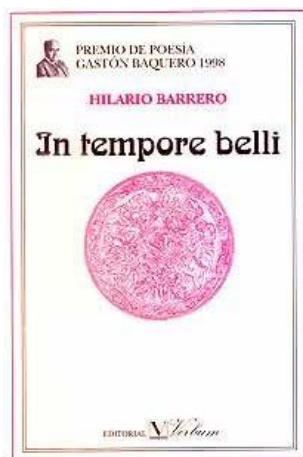


**Gastón Baquero con Alfredo Pérez Alencart y su esposa Jacqueline (Salamanca, 1992)**

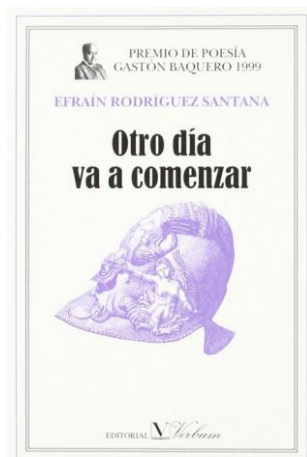
Cambiando de tema, aunque con al misma finalidad de estudiar la continuidad de Gastón Baquero en la literatura actual, también da muestra de aclamación al autor, la creación de un premio literario con su nombre, el llamado *Premio Internacional de poesía Gastón Baquero*, que la editorial Verbum puso en marcha a partir del año de la muerte del poeta, con cinco certámenes desde 1998 hasta 2002, y que acaba de retomar su curso con una convocatoria –todavía vigente– en el 2014<sup>992</sup>. La mención de los vencedores en cada una de las convocatorias es el que sigue: Hilario Barrero: *In tempore belli* (1998), Efraín Rodríguez Santana: *Otro día va a comenzar* (1999), José Abreu Felipe: *El tiempo afuera* (1999), Antonieta Villamil: *Los acantilados del sueño* (2001) y Carlos Tataje: *Dedicatorias* (2002).

---

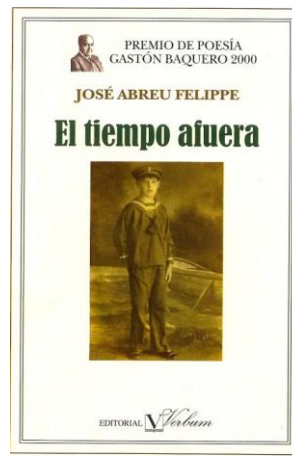
<sup>992</sup> En noviembre de 2013 la editorial Verbum convocó el VI premio Internacional de Poesía “Gastón Baquero”, que se encuentra vigente hasta septiembre del presente año y cuyo fallo tendrá lugar en Salamanca a principios de octubre de 2014. Las bases se pueden consultar en la página web de la editorial, en <http://www.verbumeditorial.com/es/premios/News/show/vi-premio-internacional-de-poesia-gaston-baquero-367> [15/05/2014]



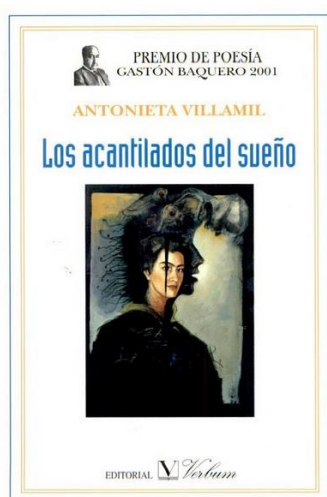
*I Premio Internacional de Poesía Gastón Baquero (1997)*



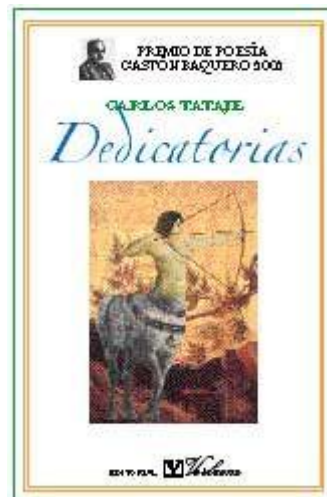
*II Premio Internacional de Poesía Gastón Baquero (1998)*



*III Premio Internacional de Poesía Gastón Baquero (1999)*



*IV Premio Internacional de Poesía Gastón Baquero (2001)*

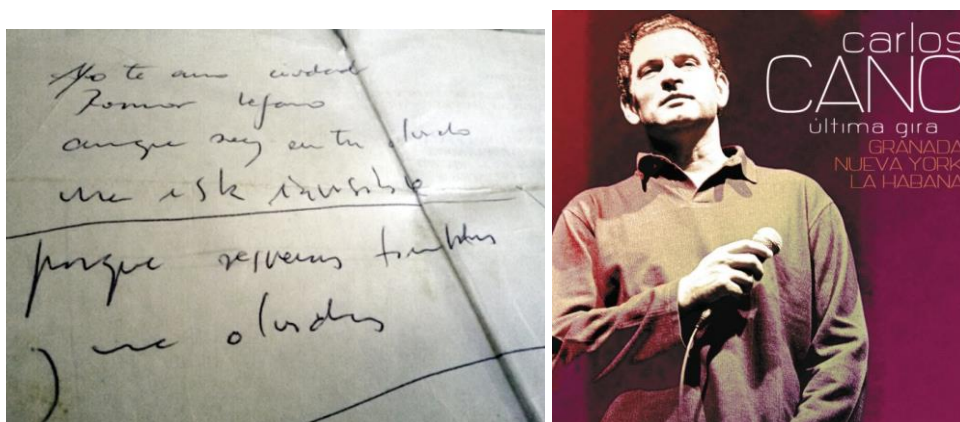


*V Premio Internacional de Poesía Gastón Baquero (2002).*

Un nuevo ejemplo de la valoración que se viene concediendo a la poesía de Gastón Baquero en los últimos tiempos es la musicalización de un poema suyo: “Testamento del pez” que, con pequeñas variaciones (véase Anexo I), se ha convertido en un bolero de manos de Carlos Cano<sup>993</sup>. Se trata de una adaptación musical que

<sup>993</sup> José Carlos Cano Fernández (1946-2000) que nació y murió en Granada, fue un cantautor y poeta español que recuperó estilos tradiciones del sur de España relativamente olvidados, muy especialmente la

pertenece al álbum *Última Gira: Granada, Nueva York, La Habana*, del año 2002 y que permanece inédita<sup>994</sup>.



A la izquierda, manuscrito original con la adaptación de Carlos Cano del poema de Gastón,<sup>995</sup> y a la derecha, carátula del álbum póstumo en que se incluye su homenaje al cubano.

Se publica el 27 de noviembre de 2012 a modo de homenaje póstumo al cantautor. Se trata de 18 canciones grabadas en directo entre los años 1999 y 2000 en Madrid, La Habana, Calasparra, Jumilla, Alicante, Almansa y Nueva York, acompañado al piano por Benjamín Torrijo, durante la que fue la última gira de Carlos Cano.

No es la primera vez que se ha puesto música a los poemas de Baquero, con anterioridad Aurelio de la Vega musicalizó cinco poemas de Baquero: “Bodas de plata”, “Breve viaje nocturno”, “un árbol me recuerda tantas cosas”, entre otros.

Otro ejemplo de la “justicia poética” que se está llevando a cabo con la obra de Gastón Baquero es, en otro orden de cosas, la creación de un local que lleva su nombre, precisamente en honor a su persona. Nos referimos a la taberna *Don Gastón* en Madrid,

---

copla, que rescató del olvido para modernizarla. Entre sus temas más conocidos destacan: *Verde, blanca y verde*, *María la Portuguesa*, *Tango de las madres locas* o *Habaneras de Cádiz*.

<sup>994</sup> Es posible escuchar una versión sonora del concierto ofrecido por Carlos Cano en el siguiente enlace: <http://youtu.be/zWcdRwsFukE> [19/04/2014]

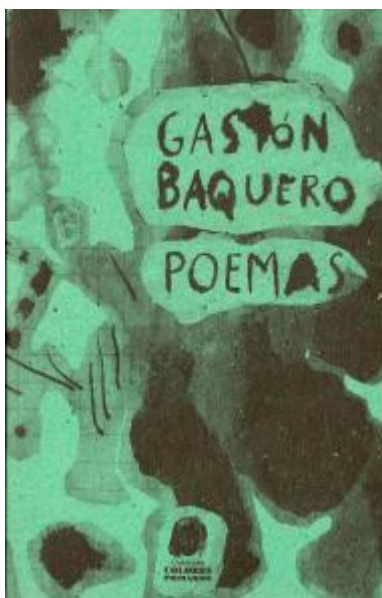
<sup>995</sup> La imagen del manuscrito de Carlos Cano, utilizada procede del artículo de Tono Cano: “Yo te amo ciudad (Testamento del pez)”, en *Secretolivo. Revista de cultura andaluza contemporánea*, noviembre de 2012. En la dirección de Internet: <http://www.secretolivo.com/index.php/2012/11/28/carlos-cano-yo-te-amo-ciudad-testamento-del-pez/> [11/05/2014]

ubicada en la calle Infanta Mercedes 27, local que acoge exposiciones de arte conciertos y que funciona asimismo como sede de la editorial Hypermedia, que lleva a cabo presentaciones de obras literarias.



De manera similar, el reciente reparto de poemas de Baquero por las calles de México fue también una iniciativa que beneficia la difusión de la obra del poeta. Se trata

del tercer título de la colección *Colores primarios*<sup>996</sup> dedicado al poeta cubano, y que contiene fragmentos de su poema “Palabras escritas en la arena por un inocente”<sup>997</sup>.



**Portada del libro de Baquero en la colección *Colores primarios***

En los últimos meses hemos asistido además a toda una serie de acontecimientos vinculados a la celebración del centenario del nacimiento del poeta, entre ellos la celebración de congresos<sup>998</sup>, publicaciones periódicas<sup>999</sup>, así como obras literarias<sup>1000</sup> que inciden en un mayor conocimiento del autor y de su obra.

---

<sup>996</sup> *Colores primarios* es una colección editada por el poeta Benjamín Morales con el apoyo de la Asociación de Escritores de México y la Secretaría de Cultura del DF, de distribución gratuita, y es una muestra de la necesidad de entender el libro como un producto para el disfrute del pueblo. La característica de la colección es la brevedad –menos de 32 páginas– y su pequeño tamaño.

<sup>997</sup> Gastón Baquero: *Poemas*, México, AEMAC, Col. Colores primarios, 2011, 29 pp.

<sup>998</sup> Entre los congresos que durante el año 2014 se celebran con motivo del centenario del nacimiento del poeta cabe señalar los siguientes: XI Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos “Laberinto de Centenarios. Una mirada trasatlántica”. Organizado por la Asociación (AEEHA) con motivo de la celebración del centenario de una serie de escritores entre los que se encuentra Gastón Baquero, y que tendrá lugar en Granada entre el 10 y el 12 de septiembre de 2014; el Congreso cultural dedicado a Gertrudis Gómez de Avellaneda y Gastón Baquero, Congreso Internacional “Peregrinar sin ausentarse: la Avellaneda y Gastón Baquero, un puente perdurable entre Cuba y España”, que de celebrará en Miami el 5 de junio de 2014; y el previsto para el mes de octubre, que se celebrará en la ciudad de Salamanca, bajo el auspicio de Alfredo Pérez Alencart, diez años después de aquel celebrado, aún en vida del escritor, con el lema “Salamanca recibe al argonauta” (1994).

<sup>999</sup> Todavía no estamos en disposición de valorar las publicaciones que sin duda diferentes revistas llevarán a cabo con motivo del nacimiento del poeta antillano, pero sí conocemos de algunas que solicitan textos sobre el autor para su publicación. Entre ellas se encuentran la revista francesa *Líneas* núm. 5, presentada bajo el epígrafe “Gastón Baquero y la escritura del exilio (1959-1997)”, que solicita contribuciones sobre el tema, y la revista *Mar y montaña* de Guantánamo que igualmente prepara un número especial sobre el poeta, a las que hemos presentado nuestra contribución.

Todos estos gestos, son indicativos de la proyección que la poesía de Baquero está teniendo en la literatura, en las artes en general (música, pintura...), y los espectáculos, en nuestros días. La figura de un poeta cuya obra había sido injustamente víctima de la sequía, ha reverdecido y comienza a dar sus primeros frutos.

---

<sup>1000</sup> Con motivo del año de Baquero se ha publicado en España *Fabulaciones en prosa*, compilación de escritos de Baquero a la que ya nos hemos referido con anterioridad, y en Cuba *Poderosos pianos amarillos*, conjunto de poemas sobre Baquero: (*Poderosos pianos amarillos. Poemas cubanos a Gastón Baquero*, Compilación de Luis Yuseff y prólogo de Virgilio López Lemus, Holguín, Ediciones La Luz, Colección Capella, 2013), cuyo título es otro juego intertextual con un verso poco conocido de Gastón Baquero: “y de pronto ya era el mediodía, / porque el cielo restallaba de flautas melodiosas, / y el sol en su gran trono cantaba los himnos de la fecundación, / poderosos pianos amarillos incendiaban de música la tierra” (“Pensamientos de primavera para cualquier tiempo del año”, *P. C.*, 193). También digna de interés es la reciente publicación del citado estudio de Enrique Viloria Vera sobre el poeta: *Gastón Baquero: la poética del mestizaje*, así como la presentación en Cuba de un documental sobre el poeta.

### Capítulo III. El tronco: el pensamiento cubano

“La poesía debe tener instinto de altura. El hecho de llevar raíces hincadas en la tierra no impide al árbol crecer; por el contrario le nutre el esfuerzo, lo sostiene en su impulso, le hace de base firme para proyectarse hacia arriba. Rastrear es línea tortuosa, crecer es línea sencilla, casi recta. Si la poesía ha de crecer como el árbol, ha de hacerlo también sencillamente”

(Dulce María Loynaz: *Ensayos literarios*<sup>1001</sup>)

Queríamos hacer tradición, donde no existía; queríamos hacer también profecía, para diseñar la gracia y el destino de nuestras próximas ciudades

(José Lezama Lima: "Después de lo raro la extrañeza"<sup>1002</sup>)

“Hace mucho tiempo me declaré a mí mismo desgajado de un tronco y de unas raíces. Yo no vivo, floto. Dije: «Ya no vivo en España. / Ahora vivo en una isla. / En una isla / llamada Soledad»”

(Gastón Baquero: "Cartas cruzadas")

Además de la marcada presencia de lo español en la poesía de Gastón Baquero, a la que nos hemos referido en el capítulo anterior, hay también en la obra del cubano una acentuada inclinación literaria hacia su país de nacimiento. Si la cultura hispánica supone la raíz de la escritura baqueriana –germen y iniciación no sólo del poeta sino de la cultura cubana en general, surgida bajo su estímulo– Cuba constituye, como venimos diciendo, el tronco de su pensamiento poético en tanto que armazón reforzado de su escritura.

Aunque este aspecto resulta más acentuado en sus libros iniciales, escritos antes de 1959 y divulgados en la isla, *Poemas* y *Saúl sobre su espada* (1942), o en sus primeros textos, publicados póstumamente bajo el título *El álamo rojo en la ventana (1935-1942)*, y recogidos en su *Poesía completa*, se trata en líneas generales de una predisposición que no es exclusiva de esta etapa. Aunque en menor medida, su trabazón con la literatura cubana también se deja ver en los poemas posteriores a su salida de

---

<sup>1001</sup> Dulce María Loynaz: *Ensayos literarios*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, p. 139.

<sup>1002</sup> Lezama Lima: “Después de lo raro la extrañeza”, en *Orígenes* (1945) 6, p. 52, y recogido en la edición facsímil de la revista *Orígenes*, *op. cit.*, p. 330.

Cuba, es decir, en aquellos que elaboró durante su estancia en nuestro país, tales como *Poemas escritos en España* (1960), *Memorial de un testigo* (1966), *Magias e invenciones* (1984), o *Poemas invisibles* (1991).

Por otra parte, y a favor de la coincidencia de lo cubano con lo universal, que tiene una importancia capital en nuestro trabajo, se posiciona Juan Ramón Jiménez en el prólogo a la antología *La poesía cubana en 1936*<sup>1003</sup>, que auspició durante su estancia en Cuba; y sin duda Baquero no fue ajeno a este hecho de singular trascendencia. En el mencionado prólogo se reafirma Juan Ramón en la necesidad de una literatura nacional cercana a la literatura europea y norteamericana, pero que también procure su propio destino literario. Muestra de ello es la labor multicultural con la que el grupo Orígenes estaba llevando a la práctica esta divisa<sup>1004</sup>: “Cuba empieza a tocar lo universal (es decir, lo íntimo) en poesía, porque lo busca o lo siente, por los caminos ciertos y con plenitud, desde sí misma; porque fuera del tópico españolista, que era lo que podía sentir, lejos, de España, busca en su bella nacionalidad terrestre, marina y celeste, su internacionalidad verdadera”<sup>1005</sup>. Se trata de una idea, que también se advierte en la revista *Espuela de Plata*, acerca de la realidad literaria cubana como la de “La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el cosmos”<sup>1006</sup> y que posiciona el

---

<sup>1003</sup> *La poesía cubana en 1936*, prólogo y apéndice de Juan Ramón Jiménez, comentario final de José María Chacón y Calvo, edición de Javier Fornieles Ten, Sevilla, Renacimiento, 2008.

<sup>1004</sup> En lo que concierne a la propia actividad del grupo Orígenes, como fruto de un espíritu atento a la cultura más allá de sus fronteras, sus integrantes abrieron la revista al mundo intelectual de Europa y América, incluyendo entre sus páginas a autores de fama internacional como T. S. Eliot, Wallace Stevens, Virginia Woolf, Luis de Aragón, Albert Camus, Saint-John Perse o Jorge Luis Borges, entre otros. Aunque muchos de estos autores quedan fuera del alcance de este trabajo, con relación a las influencias internacionales presentes en la poesía contemporánea a Gastón Baquero, Juan Ramón Jiménez destaca el hibridismo característico de esta literatura: “creo ver claro lo que la poesía cubana moderna le debe a la española, a la hispanoamericana, a la norteamericana, a la francesa, a la inglesa clásicas y actuales; y me parece que las más beneficiosas de estas influencias son, primero, como es lógico y no hay que explicarlo [sic], la de ciertos poetas españoles universales que no tocan el tópico español, y la de algunos norteamericanos (de Walt Whitman a Masters, Frost y Sandburg)” (en *Ibíd.*, p. XV).

<sup>1005</sup> *Ibíd.*, p. XII.

<sup>1006</sup> José Lezama Lima: “Razón que sea”, en el núm. 1 de la revista; en la edición facsímil de *Espuela de Plata*, *op. cit.*, p. 51.



pensamiento del grupo hacia una búsqueda de lo intrínseco en lo extrínseco y ecuménico.

Esta auténtica internacionalidad es igualmente elogiada por Baquero, quien la considera como una característica propia del universo cubano, que desde sus primeros textos conforma lo idiosincrásico, y también determina a otros origenistas como Cintio Vitier y a Lezama Lima, en cuyos discursos se hace patente la “mezcla de elementos mitológicos grecolatinos con la flora, fauna, instrumentos y hasta ropa indígena” y sobre todo se muestra “la comicidad resultante de esa yuxtaposición de elementos heterogéneos”<sup>1007</sup>, rasgos que constituyen la esencia del mestizaje cultural que conlleva esta confusión, presente en la literatura cubana desde sus manifestaciones originarias<sup>1008</sup>.

Continuando con el carácter aglutinante en la poética de Gastón Baquero, como confluencia de lo particular con lo universal, y de manera más específica, circunscribiéndonos a lo que nos interesa en el presente capítulo en tanto que magma que permite la sedimentación de lo cubano, es interesante la afirmación de Néstor Carbonell sobre el poeta, al explicar que a Baquero “le llamaron «poeta de tres mundos» por el ritmo musical que le impregnó su remoto origen africano, por el resplandor sideral que le ofrendó su fascinante sol caribeño, y por el horizonte cultural que le abrió su largo asilo europeo”, sin embargo es el carácter insular el que, desde su punto de vista, debe ser considerado fundamental, pues “todos estos factores enriquecen y expanden la obra de Baquero, pero no le quitan su sabor tropical primigenio. Él fue poeta universal por la

---

<sup>1007</sup> Ángel Esteban: *Literatura cubana entre el viejo y el mar*, op. cit., pp. 20-21.

<sup>1008</sup> Estudios recientes adjudican al poema «La Florida» de Fray Alonso de Escobedo su consideración como el escrito más antiguo de las letras cubanas, anticipándose en diez años al «Espejo de Paciencia» de Silvestre de Balboa que hasta ese momento era considerado como tal. Salvador y Esteban perciben en el texto de Escobedo una cubanía que se asienta “sobre la insularidad, la organización económica y el mestizaje” y en el de Balboa un “nacimiento de modos y maneras cubanas” (José Lezama Lima: *Antología de la poesía cubana*, edición de Álvaro Salvador y Ángel Esteban, Madrid, Verbum, 2002, [tomo I], pp. 10-11).

vastedad de su talento, pero fue ante todo poeta insular por su criollo corazón”<sup>1009</sup>. Acerca de esta conjunción entre lo reducido al ámbito cubano y lo extensivo al paradigma universal, también Lezama tendrá un papel fundamental que analizaremos en el apartado dedicado al balance entre ambos autores.

Si en la hermandad de lo heterogéneo es Gastón Baquero muy cubano, no lo es menos en la espiritualidad subyacente en buena parte de sus versos. Esto es, su religiosidad se caracteriza fundamentalmente por su forma natural e ingenua de acercamiento a la divinidad, y en este sentido puede decirse que hay un tratamiento muy cubano de este tema en sus poemas. Así, tal y como nos recuerda Camilo Venegas, el propio Baquero le aseguró “muerto de la risa, que los cubanos apenas sabíamos orar «nosotros no rezamos, nosotros conversamos con Dios de igual a igual»”<sup>1010</sup>. Y es que sin duda esta proximidad a la figura divina es la que caracteriza a Baquero en muchas de sus composiciones. De lo mencionado son ejemplo los siguientes versos: “El que pronuncia el nombre de Dios y la gente oye: / vamos al campo a comer golosinas con las aves del campo” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 45 ), del que se sigue la confusión de la divinidad con la naturaleza misma; en otros versos podríamos hablar de una heterodoxia politeísta que bien pudiera tener su razón de ser en el mundo grecolatino pero también en la Cuba de sus ancestros: “Día tras día oyendo a los dioses burlarse de los hombres (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 50); “la danza puede ser el idioma perdido de unos dioses / la señal arrojada a la noche desde un faro hundido en el infierno” (“Rapsodia para el baile flamenco”, *P. C.*, 110). Igual consideración podría aplicarse a los versos que siguen: “Gitanos y negros tienen lenguaje en el tacón, / lenguaje de hablar con sus dioses secretos, con sus bisabuelos /

---

<sup>1009</sup> Nestor Carbonell: “Gaston Baquero: cumbre de las letras cubanas”, en *Linden Lane* (1997) Texas, junio-diciembre, 4, p. 13.

<sup>1010</sup> Camilo Venegas: “Gastón Baquero volvió a escribir la palabra regreso”, en *La gaceta de Cuba* (1997) julio-agosto, 35, 4, p. 24.

transformados en piel de tambor o en media luna de castañuelas” (“Negros y gitanos vuelan por el cielo de Sevilla”, *P. C.*, 122 ), o a los versos siguientes: “otra diosa que renovaría la fecundidad de las mujeres y de la tierra” (“Brandeburgo 1526”, *P. C.*, 165). Muestra todos ellos del papel ocupado por la trascendencia en la poesía del cubano, cuyo papel en otros autores del país, estudiaremos a continuación.

Un motivo diferente, también de enorme vigencia en la poética de Gastón Baquero así como en la literatura cubana en general, es el de la infancia aplicada a la isla y la inocencia creativa que ésta sobrelleva. Al respecto, José Antonio Ponte considera este fenómeno como esencialmente cubano, presente también de manera generalizada en el grupo Orígenes, y más concretamente en alguno de sus integrantes: José Lezama Lima y Cintio Vitier entre otros, quienes consideran la inexperiencia esencial de la literatura cubana como característica<sup>1011</sup>. Por lo tanto, el tratamiento de este tema es común a Gastón Baquero<sup>1012</sup> y a otros autores sumergidos en la búsqueda de una cosmogonía propiamente cubana. En concreto, Lezama siente una fuerte predilección por la infancia como tema; sin embargo, y aunque está claro que existe una afinidad tácita entre ambos, coexiste también una diferencia fundamental pues, según Cintio Vitier, mientras Lezama concibe esa candidez inocente como forma de recobrar el paraíso perdido<sup>1013</sup>, para Baquero, en cambio, la inocencia se postra ante la propia escritura, se fusiona con ella, creando así su propio paraíso poético. Por su parte, otros poetas del grupo, como Eliseo

---

<sup>1011</sup> Con relación a la conjunción de Lezama Lima y Cintio Vitier para la creación de una teleología insular afirma el crítico que “desde muy temprano entre él y Vitier pensaron en dotar a la isla de una Teleología propia, de fines que conjurarán pérdidas, descuidos, epidemias de desmemoria” (Antonio José Ponte: *El libro perdido de los originistas*, Barcelona, Editorial Renacimiento, 2004, p. 29).

<sup>1012</sup> No ignoramos, con todo, el carácter altamente plural de las imágenes baquerianas. En este sentido, la inocencia no sólo es aplicable a la isla sino también al poeta e incluso al hombre como colectivo. Así, en lo tocante a la inocencia propia del creador y refiriéndose a las “Palabras escritas en la arena por un inocente” afirma Carmen Ruiz Barrionuevo lo siguiente: “ese niño representa a la humanidad pero también puede encarnar al poeta –muchas veces Lezama insistió en la proximidad del poeta y del niño– porque es «el que inventa nuevos sueños de sueños»” (Carmen Ruiz Barrionuevo: “Magias de Gastón Baquero”, en *Celebración de la existencia*, *op. cit.*, p. 39).

<sup>1013</sup> El intelectual cubano caracteriza “la posibilidad de volver a entrar en el paraíso, esto es, en la inocencia” a través del “conocimiento poético” (Cintio Vitier: *Para llegar a Orígenes*, La Habana, Letras cubanas, 1994, p. 12).

Diego, dotarán a sus poemas –a continuación lo veremos– de análoga confluencia entre comprensión e ingenuidad, lo que nos permitirá establecer algunas equivalencias con Baquero.

Asociado a este candor infantil, también el humor manifiesta una función gnoseológica exploradora de la realidad. Se trata de un fundamento vital característico en Gastón Baquero, a la vez que una constante en la literatura cubana de todos los tiempos y de la poética origenista en particular. Un fundamento teórico para este fenómeno lo encontramos en Jorge Mañach, en sus reflexiones acerca del choteo, cuya vinculación con la poética del cubano ya hemos estudiado en el capítulo I dedicado a la intertextualidad.

En absoluto extraña a la risa es la ironía en que Gastón Baquero se complace a veces. Se trata de un humor afectuoso y benévolo que trasforma los aspectos más negativos de la realidad en divertidas viñetas. Este uso irónico del lenguaje le sirve además para dar la vuelta a un determinado acontecimiento, exponiendo lo contrario de lo que advierte, como sucede en el poema “es hermoso el verano, muy hermoso” en el que el remedo del título se deja entrever por el contenido de un texto colmado por la soledad y la tristeza. De modo equiparable, en otros poemas suyos el humor sirve principalmente para despojar de su solemnidad a diversos personajes de la historia entre los que destacan algunos como Napoleón, Juan Sebastian Bach, Whitman, Cleopatra, Newton, o Rilke. Sirva de ejemplo la desmitificación del primero en “Pavana para el emperador”, que se lleva a cabo con una ironía dulce y nada agresiva. Asimismo, la “Elegía risueña número 1”, y la “Elegía risueña número 2” se nutren de una especie de humor negro, fruto de una estética de la crueldad que nos permite relacionar la poesía de nuestro autor con la de algunos origenistas tan disímiles con él como Virgilio Piñera<sup>1014</sup>,

---

<sup>1014</sup> Acerca de la filiación de Baquero con el autor de *La carne de René*, en lo relativo a su mordacidad, afirma Carmen Ruiz Barrionuevo refiriéndose a poemas como “El gato personal del Conde Cagliostro”,

del que sin embargo tampoco nos ocuparemos pródicamente en el presente estudio. Por su parte, el poema “Plegaria del padre agradecido” se caracteriza por un tratamiento sarcástico del estoicismo, al escarnecer la resignación con que los seres humanos aceptamos a veces nuestras desgracias<sup>1015</sup>, y que supone una versión grotesca, hiperbólica de una realidad innegable.

En definitiva, además de aquel acendrado cosmopolitismo, como herencia de su cubanismo literario, también la ingenuidad y el humor serán en Baquero una constante que le va a permitir un acercamiento más natural y libre de prejuicios a los grandes protagonistas de la historia, dibujados por el autor en sus grandezas y sus desgracias, idéntica postura a la que manifiesta el poeta para con los demás aspectos de la existencia, a los que se enfrenta con una mezcla de optimismo y desolación.

En este trabajo nos centramos en algunos nombres representativos por el papel efectivo que tuvieron en la obra de nuestro autor, José Martí, José Lezama Lima y Eliseo Diego, pero somos conscientes de que la nómina podría ampliarse con numerosos nombres, entre los que se encuentran entre tantos otros algunos como Julián del Casal, Mariano Brull, Eugenio Florit o Alejo Carpentier<sup>1016</sup>.

---

“Coloquial para una elegía”, o “El galeón” que se hallan dotados de un “humor dosificado y una estética de la crueldad, tan frecuente en la obra de otro «origenista», Virgilio Piñera”; se refiere también a otros poemas como “Manos” o “Confesión de un fiscal de Bizancio” acerca de los que afirma que contienen un “humor cruel que se extiende desde luego por los poemas del apartado titulado «Humoresque»” (Carmen Ruiz Barrionuevo: “Magias de Gastón Baquero”, en *Celebración de la existencia, op. cit.*, p. 41).

<sup>1015</sup> Además del estoicismo propiamente quevediano que hemos señalado ya como una característica principal de Gastón Baquero, hay que tener en cuenta en este sentido sobre todo los pensamientos de Job en la Biblia; en ambos casos podría decirse que Baquero trata con inigualable frescura esta forma acomodadiza de comprender el mundo: “Desnudo salí del vientre de mi madre, y desnudo volveré allí. El Señor me lo dio y el Señor me lo quitó: ¡bendito sea el nombre del Señor! (*Libro de Job*, 1:21).

<sup>1016</sup> Fruto de la admiración de Baquero hacia Julián del Casal como uno de los máximos representantes del Modernismo es su escrito “Entrada al otoño y un recuerdo de Casal”, en *Diario de la Marina* (1945) 23 de septiembre; acerca de Mariano Brull, publicó una “Introducción a la poesía de Mariano Brull”, en *Ensayo, op. cit.*, p. 278-290; sobre Eugenio Florit escribió Baquero “Lentus in umbra”, en *Ibíd.*, pp. 291-293; y sobre Carpentier: “Alejo Carpentier”, en *Ibíd.*, p. 177-178.

### III.1. Algunas “aproximaciones a José Martí”

Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de alguna de ellas

(José Martí: “Oscar Wilde”<sup>1017</sup>).

Si el motivo central de este trabajo es probar la universalidad como característica fundamental de la poesía de Gastón Baquero, ello nos obliga a vincular su obra con la de los poetas cubanos en general y, en este punto, con la del gran José Martí<sup>1018</sup>, sobre todo teniendo en cuenta que uno de los rasgos de este precursor es precisamente, como dejamos marcado ya en el epígrafe, su talante integrador de lo extraño en lo íntimo.

Del conocimiento efectivo que los autores de Orígenes en general<sup>1019</sup> y Baquero en particular tenían sobre el poeta cubano dejan constancia los escritos que le consagraron, tanto en el seno de las revistas del grupo<sup>1020</sup>, como a través de diversos trabajos individuales. A él dedican el número 33 de la revista que va encabezada por el texto de Lezama Lima titulado “Secularidad de José Martí”, y se proponen recuperar al Martí escritor frente a la tendencia del momento de centrar la atención en su papel como político. Gran admirador y asimilador del Modernismo, aunque nuestro poeta choque

---

<sup>1017</sup> José Martí: “Oscar Wilde”, en *La Nación* (1982) Buenos Aires, 10 de diciembre.

<sup>1018</sup> José Martí (Cuba, 1853-1895), político, periodista, filósofo y poeta cubano perteneciente al Modernismo entre cuyos libros de poesía destacan su *Ismaelillo* (1882) y sus *Versos sencillos* (1882). Uno de sus ensayos más populares es *Nuestra América* (1891). El Centro de Estudios Martianos ha publicado recientemente sus obras completas en 26 volúmenes, José Martí: *Obras completas*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2001, que se pueden consultar en su totalidad en la red, a través del enlace: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/marti/marti.html> [15/06/2014].

<sup>1019</sup> Acerca de la importancia que José Martí adquiere para los origenistas resultan definitivas las siguientes palabras de Carlos Javier Morales: “En la patria de Martí, el grupo de Orígenes indaga en los cauces trascendentes de la existencia humana con el más acendrado propósito moral: las voces de Cintio Vitier, Finá García Marruz, Eliseo Diego, Virgilio Piñera, etc., se yerguen como resultados formidables de esta tendencia” (Carlos Javier Morales: *La poética de José Martí y su contexto*, Madrid, Verbum, 1994, p. 546). Además de los artículos que le dedicó Lezama (véase nota siguiente), he aquí otro escrito que el origenista Cintio Vitier escribió sobre él: “Eterno vivo es para nosotros José Martí”, palabras dichas en la inauguración del coloquio “José Martí y las letras hispánicas”, en el Centro de Estudios Martianos, el 16 de mayo de 2007).

<sup>1020</sup> En la revista *Orígenes*, se publicaron los ensayos de José Lezama Lima (sin firma): “Solemnidad de José Martí”, y de Eugenio Florit: “Mi Martí”, ambos en el número 33, del año 1953. Otros textos de Lezama que tratan sobre este autor son “Influencias en busca de Martí I y II” (1955), “La dignidad de la poesía” (1956), “La sentencia de Martí”, en *Tratados en La Habana*; “El Romanticismo y el hecho americano” de *La expresión americana* (1957); “A partir de la poesía” (1960), “Prólogo a una antología” (1964), “La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX (1966), en *La cantidad hechizada*; y “Lectura” (1966), en *Imagen y posibilidad*.

con algunas características de este movimiento y por ende con el pensamiento poético martiano<sup>1021</sup>, resultan indiscutibles las semejanzas entre Baquero y buena parte de las ideas de este cubano esencial que es José Martí. Baquero le dedicó gran cantidad de escritos<sup>1022</sup>, y describe al autor como “un retoño americano del gran árbol de la cultura española”<sup>1023</sup>. Sustancialmente colindante con el aludido tema de lo universal, un aspecto sustancial en ambos autores es el del mestizaje; considerado un rasgo propiamente cubano en Gastón Baquero, también está presente con idéntico valor en Martí, en quien según Ángel Esteban se “acoge el mestizaje, el proceso real de fusión que se está dando en América, como algo obvio y positivo”<sup>1024</sup>. Paradigmática de la predisposición martiana a la integridad literaria es la mentada reflexión del propio poeta: “Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de ninguna de ellas; así como no hay manera de salvarse del riesgo de obedecer ciegamente a un sistema filosófico, sino nutrirse en todos, y ver como en todos palpita un mismo espíritu, sujeto a semejantes accidentes”<sup>1025</sup>. Ante esta aseveración, se comprueba el consabido

---

<sup>1021</sup> Si algunos autores sostienen que Baquero “asimila los mejores rasgos del modernismo” (Alberto Díaz-Díaz: *Perfil íntegro de Gastón Baquero*, op. cit., p. 256), otros testimonios nos recuerdan el rechazo del autor hacia algunas facetas de José Martí. En opinión de este crítico, Gastón Baquero se refiere a muchos escritores hispanoamericanos y cubanos, concretamente a los que culpa incluso de ciertos defectos, “Cita él [se refiere a Gastón Baquero] a Darío, Silva, Nervo, Díaz Mirón, Heredia, Zenea, Martí, Manuel Acuña, Julio Flórez, etc.” (Luis Frayle Delgado: *Aproximación a la poesía de Gastón Baquero*, op. cit., p. 43).

<sup>1022</sup> Entre los artículos periodísticos cabe mencionar los siguientes: “Martí en el «Hit Parade»”, en *ABC*, 28 de enero de 1967; “Martí visto por ojos españoles”, en *ABC*, 28 de enero de 1970; “Los nombres de Martí”, en *Diario de la Marina*, (sección «Panorama»), 28 de febrero de 1945; “Martí en la mano, más próximo al corazón”, en *Diario de la Marina* (sección «Panorama»), 13 de octubre de 1946, “Aproximación y lejanía de José Martí”, en *Diario de la Marina* (sección «Panorama»), 28 de enero de 1947; “Martí y lo cubano”, en *Diario de la Marina* (sección «Panorama»), 28 de enero de 1952; “Un poema inédito de José Martí”, en *Diario de la Marina* (sección «Panorama»), 11 de junio de 1955; “José Martí: el Cristo laico”, en *El nuevo Herald*, 16 de febrero de 1985; “Martí: un libro deslumbrador”, en *El nuevo Herald*, 01 de marzo de 1992; “José Martí y la revista *Orígenes*”, en *El nuevo Herald*, 28 de enero 1993; “Martí es para estas horas”, en *Bohemia libre* (1963) 19 de mayo, 7, pp. 10, 11, 12, 43, 44. Además de este tipo de escritos Baquero redactó algunos recogidos en *Indios, blancos y negros en el caldero de América*: “Versiones y precisiones en la muerte de José Martí” (*Indios, blancos...*, op. cit., pp. 173-181), “José Martí, testigo americano de Calderón” (*Ibíd.*, pp. 183-184), y “Españoles que hablan de Martí” (*Ibíd.*, pp. 185-186). Sobre este cubano esencial cuenta además con un prólogo a su obra, (José Martí: *La Edad de Oro*, “Introducción de Gastón Baquero”, Madrid, Mondadori, 1990, pp. VII-XXVII).

<sup>1023</sup> Gastón Baquero: “José Martí, testigo americano de Calderón”, en *Indios, blancos y negros en el caldero de América*, op. cit., p. 184.

<sup>1024</sup> Ángel Esteban: *Literatura cubana entre el viejo y el mar*, op. cit., pp. 86-87.

<sup>1025</sup> José Martí: *Obra literaria*, prólogo, notas y cronología de Cintio Vitier, Caracas, Ayacucho, 1978, p. 287.

encuentro cultural que Martí irradia además a todo el ámbito cubano: “La herencia de ese gran humanista va a emerger, lenta y fecunda, hasta definir la paradoja de la idiosincrasia cubana, fraguada desde la universalidad que él defendiera en su legado”<sup>1026</sup>, y que no podía menos que calar profundamente en Gastón Baquero.

En lo que se refiere a las poéticas de ambos autores, aunque también existen marcadas diferencias<sup>1027</sup>, hay una serie de puntos de unión que hermanan a Baquero con su antecesor; entre estos cabe señalar la sonoridad del verso y la ausencia de artificio. Al respecto predicamos las siguientes palabras de Martí y del propio Baquero. El primero afirma estimar “las sonoridades difíciles, el verso escultórico, vibrante como la porcelana, volador como un ave, ardiente y arrollador como una lengua de lava”, y asevera que ningún poema suyo puede considerarse “recalentado, artificioso, recompuesto, de la mente, sino como las lágrimas que salen de los ojos y la sangre sale a borbotones de la herida”<sup>1028</sup>; el segundo habla de sus versos como un “sudor de la memoria” a la vez que afirma escribir sirviéndose fundamentalmente de su oído<sup>1029</sup>. La sonoridad, la condición que la musicalidad del verso tiene para Martí, lo lleva a exiliarse de los moldes tradicionales y a servirse de un verso blanco que él justifica diciendo: “escribo en él, para desahogar mi imaginación, todo lo que no cabría con igual fuerza y música en la rima violenta”<sup>1030</sup>.

---

<sup>1026</sup> Selena Millares Martín “Del modernismo a la vanguardia: la senda de la cubanidad”, en *Pliegos de la ínsula Barataria: revista de creación literaria y de filología* (1997) 4, p. 25.

<sup>1027</sup> Una divergencia principal en el modo de entender la actividad poética es que mientras Martí considera el valor de la sinceridad en la escritura [Amo las sonoridades difíciles y la sinceridad, aunque puede parecer brutal (José Martí: “Mis versos”, Introducción a sus *Versos libres*, en *Ismaelillo; versos libres; versos sencillos*, edición de Ivan A. Schulman, Madrid, Cátedra, 1985, p. 95), Gastón Baquero valora la invención, como bien muestra el título de su poemario *Magias e invenciones* (1984) y que podría trasladarse al resto de los poemas.

<sup>1028</sup> *Ibidem*.

<sup>1029</sup> Ya hemos insistido suficientemente, en otros apartados de este trabajo, en la importancia concedida por Baquero a la escritura de sus versos a partir del impulso auditivo propiciado por una palabra o un verso.

<sup>1030</sup> José Martí: *Epistolario*, Madrid, Gredos, 1973, p. 290.



Por otro lado, y aunque ambos amaban la poesía por encima de todo, fueron también conscientes de su carácter subsidiario. Así, el propio Gastón Baquero en una entrevista retoma un verso de su predecesor para referirse a este carácter accesorio de la escritura poética: “Ganado tengo el pan: hágase el verso”<sup>1031</sup> con el que Martí da comienzo al poema “Hierro” de sus *Versos libres*:

Creo en la poesía, pero no en mí. Sé que el deber verdadero de un aspirante a poeta es exponerse a no comer, y a que su familia no coma, a cambio de “hacer su obra. Sé lo que sacrificó Rilke, y sé que Cezanne no fue al entierro de su madre por no perder un día de pintura, pero amén de que no me creo llamado a hacer nada grande, sé también que José Martí dijo: “Ganado el pan, hágase el verso”. ¿Qué quizá por eso Martí no fue un Homero, un Dante, etcétera? Pero fue el que quiso ser, el que prefirió ser<sup>1032</sup>.

Conocedores del valor de la poesía, de la labor importante del poeta, pero obedientes a sus rutinas vitales, afincados en el periodismo, al que ambos supieron dotar de especial valor, tuvieron en sus propias poéticas motivos que los hermanaron, de manera que parece que Baquero tuvo en cuenta en su obra determinados presupuestos de este precursor, sobre todo en el ya referido aspecto estilístico, como en el temático, al que nos referimos a continuación.

Así, en lo que se refiere a los aspectos temáticos de sus obras, valga decir que, aunque *grosso modo*, el motivo del inocente, de gran vitalidad en Gastón Baquero, se prefigura ya de algún modo en José Martí, en un paulatino acercamiento a la figura del niño como trasunto de lo cubano. Si el protagonista de *Ismaelillo* identifica el cariño del padre hacia su hijo como cifra de lo auténtico, de aquello que no se rige por las reglas limitadoras de la sociedad, y nos lo muestra como un ser inocente, sin mácula ni maldad, es ésta la preconfiguración del inocente baqueriano. En opinión de Emilio Bejel, “El niño es el sujeto pleno y adánico que expresa «por primera vez» el universo”. En este

---

<sup>1031</sup> José Martí: *Ismaelillo; versos libres; versos sencillos*, edición de Ivan A. Schulman, *op. cit.*, p. 103.

<sup>1032</sup> Felipe Lázaro: *Conversaciones con Gastón Baquero*, *op. cit.*, p. 33.

sentido, y según él, se encuentra en este niño la “posibilidad de una nueva cultura y una nueva expresión en América<sup>1033</sup>”. Asociada a esta sensibilidad martiana hacia la infancia se halla también la utopía quijotesca que la impregna, presentando al niño como un caballero, tal y como sucede en “Príncipe enano” en el que exclama “¡Venga mi caballero / por esta senda!”<sup>1034</sup>, o en “Mi caballero” en el que igualmente se produce una identificación entre el pequeño y un hombre a caballo: “Por las mañanas / mi pequeñuelo / me despertaba / con un gran beso” y que, unos versos más adelante añade “me espoleaba / mi caballero: ¡Qué suave espuela / sus dos pies frescos”<sup>1035</sup>; versos que tienen un cierto paralelismo con otros de Baquero que igualmente presentan análoga perspectiva a la vez infantil y caballeresca: “¡Quién pudiera ser para siempre niño inocente, / inocente, es decir, dueño de mil secretos! / Y menos mal que nos ha dado el ardid del disfraz y la bola de nieve, / el poder soñar que un caballo es un candelabro” (“Homenaje a Jean Cocteau”, *P. C.*, 130). El infante se identifica entonces con el poeta, único ser capaz de ver la realidad sin la pátina de la costumbre que el paso de los años va depositando sobre ella.

De la importancia del tema cervantino en Baquero, también visualizado desde una candorosa mirada infantil dan cuenta sus poemas “Canciones de amor de Sancho a Teresa” en los que, según el poeta “se escorzan, se abocetan, unos balbuceos de aquel cántico oloroso a pan y a romero que debió salir del corazón riente y brincador de Sancho cuando fue herido, llenándose de gozo como un cervatillo por las flechas del amor” (“Canciones de amor de Sancho a Teresa”, *P. C.*, 92). Algo similar sucede en el poema de Martí “Musa traviesa” en el que el yo lírico que se presenta a sí mismo como un caballero cabalgando el cielo: “yo suelo, caballero / en sueños graves, cabalgar horas luengas / sobre los aires”, donde se hermana también con el motivo del yo poético

---

<sup>1033</sup> Emilio Bejel: *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, Madrid, Huerga y Fierro editores, 1994, p. 185).

<sup>1034</sup> José Martí: *Ismaelillo*, en *Ismaelillo; versos libres; versos sencillos*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>1035</sup> José Martí: *Ismaelillo*, en *Ibíd.*, p. 70.

surcando el cielo en sueños, que recrea Baquero, convertido en “el más feliz de los niños y el viajero / que despaciosamente entra y sale del cielo / cuando la madre llama y obedece el alma” (“Breve viaje nocturno”, *P. C.*, 183), referencia indirecta, muy posible que inconsciente, pero marchamo de un tronco común.

Incorporado ahora a este motivo del sueño, podemos considerar un nuevo texto de Martí que presenta el impulso de la manifestación sobrenatural de lo heroico a través del ensueño. Si lo soñado tiene, como hemos visto, una trascendencia fundamental en Baquero no menos importancia tendrá la restitución a la vida de las estatuas, que se produce en ambos. Veamos primero el poema de Martí que comienza: “Sueño con claustros de mármol / donde en silencio divino / los héroes, de pie, reposan” y que unos versos más adelante concede vida a estas figuras de piedra: “los ojos de piedra: mueven / los labios de piedra: tiemblan / las barbas de piedra: empuñan / la espada de piedra: lloran”<sup>1036</sup>, que es similar a la revitalización conferida por Baquero a la efigie de Nefertiti: “yo he pasado también junto a tus ojos, / y he sentido el desdén, la frialdad, la malicia. / Nada podía apartarme de tu contemplación, pero he sufrido / como sufrieron los fascinados por ti hace mil años, / y como sufrirán los jóvenes amantes del futuro milenio” (“Madrigal para Nefertiti”, *P. C.*, 135), y que nos permite hablar de una hipertextualidad o una universalidad, imprecisa aunque efectiva entre ambos textos.

La referida inocencia lleva aparejada el papel del poeta en tanto que mero testigo, que como ya tuvimos ocasión de comprobar, es fundamental en Baquero y también se acaricia en algunos versos de Martí como los que siguen: “yo he visto en la noche oscura / llover sobre mi cabeza / los rayos de lumbre pura / de la divina belleza” cuya utilización del verbo «ver» y «saber» con cierto afán testamentario se perpetúa a lo largo de todo el poema en versos como “he visto vivir a un hombre”, “Yo sé de Egipto y

---

<sup>1036</sup> José Martí: poema XLV, *Versos sencillos*, en *Ibíd.*, p. 209.

Nigricia, / y de Persia y de Xenophonte” o “yo sé de las historias viejas / del hombre y de sus rencillas”<sup>1037</sup>. Se trata de un poema que Emilio de Armas<sup>1038</sup> asocia con el “Discurso de la rosa en Villalba” en el que el yo lírico insiste en sus visiones, porque pudieran parecer a los otros increíbles: “Yo vi la rosa en Villalba”, “pero yo vi la rosa en Villalba” y para finalizar reitera “yo vi la rosa, tan pura y sorprendente” (“Discurso de la rosa en Villalba”, *P. C.*, 151). Idea esta que se mantiene en otros muchos poemas suyos como el que apunta: “yo, ciego, he visto; pero debo callar, / porque la muerte me hace señas de guardar silencio” (“Amapolas en el camino de Toledo”, *P. C.*, 150), y que son ejemplos claros de una hipertextualidad, en tanto que imitación lúdica, o pastiche, que igualmente se acoge a la perspectiva de otros autores sobre el asunto, principalmente la de Jorge Luis Borges. De la demostración del poeta como descifrador de la realidad dejan constancia ambos autores, que son capaces no sólo de ver sino de interpretar sus visiones, testigos lúcidos de una realidad invisible a los profanos.

También al carácter popular, predominante en una parte de su obra se acoge en ciertas ocasiones Gastón Baquero, como acontece en aquellos versos que identifican las estrellas con frutas primero, con una afección cutánea después y a continuación con unos ojos: “¡Cuántas estrellas anoche! / Yo las veía tan claras y cercanas / como higos de cristal, como frutillas azules”, y unos versos más abajo “¿O serán las estrellas / como un sarpullido / que en la piel del cielo [...]” y que más adelante personifica “no: no son ojos las estrellas, / son miradas, son fiestas” (“Estrellas”, *P. C.*, 97-98). De manera muy próxima acontece en el poema de Martí titulado “Flores del cielo” en que también identifica las estrellas con un ramo de flores: “¿Flores? ¡No quiero flores! ¡Las del cielo

---

<sup>1037</sup> José Martí: poemas I y II, *Versos sencillos*, en *Ibid.*, pp. 179-181.

<sup>1038</sup> El referido estudio es el de Emilio de Armas: “Eliseo Diego y Gastón Baquero: un testimonio desde el oscuro esplendor de la memoria”, en *Pterodáctilo* (undated between 2000-2006) Texas, Departamento de español y portugués, University of Texas at Austin, 3, p. 54), que también es posible consultar en la siguiente dirección de Internet: <http://pterodactilo.com/tres/Armas.pdf> [26/09/2013]

/ quisiera yo segar!” y de manera más clara “Un ramo haré magnífico de estrellas. / ¡No temblará de asir la luz mi mano!”<sup>1039</sup>, nuevamente hipertexto plural, que sirve de base a nuestro autor para su pastiche<sup>1040</sup>. Se trata de dos visiones paralelas de la candidez infantil como forma de redescubrir el mundo; candor que además forma parte del talante del poeta como esclarecedor de los enigmas capitales de la existencia<sup>1041</sup>.

Finalmente, es significativa la participación de José Martí en el tema de las metamorfosis y la muerte como culminación de los cambios que se producen en el ser humano. También en él cobra gran importancia esta temática, de larga tradición hispánica, como tendremos ocasión de comprobar. La concepción materialista de la vida vinculada a un eterno retorno, y presente en la certera frase de Martí “un hueso es una flor” deja constancia de su paralelismo con Whitman para quien la muerte es hermosa en tanto que paso previo en la escala de los ciclos vitales, como sucede en el poema de Gastón Baquero “Qué pasa, qué está pasando...” en el que también la muerte se concibe como forjadora continuada de nuevos nacimientos.

Se trata, hemos visto, de todo un conjunto de temas, de antecedentes martianos a los que Baquero ha sabido dar su propio aliento: son parecidos árboles movidos por distintas brisas, la modernista en Martí y la personalísima en Baquero, un viento que recoge todos los soplos a su paso, pero que no zarandea al árbol poniendo en peligro su verticalidad, sino que apenas lo hace bailar una danza propia muy especial, que ya no es danza de la muerte sino danza de la vida, y que dota de nuevo sentido todo aquello con lo que se tropieza.

---

<sup>1039</sup> José Martí: *Versos libres*, en *Ismaelillo; versos libres; versos sencillos*, op. cit., pp. 112-113.

<sup>1040</sup> Hablamos de hipertexto plural, como ya dijimos en el capítulo primero, cuando nos encontramos ante diferentes textos y autores que pudieron servir de base, consciente o inconsciente, a nuestro poeta para la elaboración de sus versos. En este caso, hablamos de pluralidad en el sentido de que hay otros autores, Lope de Vega, por ejemplo, a los que ya hemos considerado como posibles precedentes de este motivo baqueriano.

<sup>1041</sup> La infancia está ligada en Baquero, no sólo a la escritura, en "Palabras escritas en la arena por un inocente", sino también a la idea de soledad en "Cuando los niños hacen un muñeco de nieve", al temor a la pérdida en "Nocturno luminoso", a la conciencia de la mortalidad en "El sol, los niños y además la muerte", etc.

### III.2. Troncos siameses: Lezama Lima y Gastón Baquero

“Ya en los ojos la imagen bien hilada,  
las ramas vacilan en su incendio.  
Y los ojos, las piedras, sus hojas abren  
al nuevo siglo que en mi sangre cruje”

(José Lezama Lima: “Variaciones del árbol”<sup>1042</sup>)

“Un árbol apartado, solo en medio de una inmensa planicie; diferente pero no extraño al medio, porque todo árbol pertenece a la raíz que le ha servido para nutrirse del habitat (sic) que lo alberga”

(Gastón Baquero<sup>1043</sup>)

En relación con la universalidad como humus que alimenta la plantación literaria de Baquero, y también con respecto a la creación poética de los origenistas, —a la que ya nos hemos referido al comienzo de este apartado— puede rastrearse una afinidad literaria entre nuestro autor y José Lezama Lima<sup>1044</sup>, sobre todo teniendo en cuenta el número de influencias comunes en su creación poética. Irlemar Chiampi habla de un Neovanguardismo que, según ella, se caracteriza por una serie de referencias constantes. Algunas clasificadas como lecturas innegables: “Eliot, Claudel, Milosz, Rilke, Chesterton, Proust, Mallarmé, Martí, Rimbaud, Baudelaire, Blake, Quevedo, Góngora, los místicos españoles” y otras como más discutibles, “Santo Tomás de Aquino y Pascal, Nicolás de Cusa y Vico, Confucio y Pitágoras, san Agustín y Platón, Dilthey, los heterodoxos españoles, los estoicos y los escolásticos...”<sup>1045</sup>.

---

<sup>1042</sup> José Lezama Lima: “Variaciones del árbol”, *La fijeza*, en *Poesía Completa*, edición de César López, Madrid, Alianza, 1999, p. 123.

<sup>1043</sup> Gastón Baquero se refiere a Lezama Lima, como un árbol fuera del ambiente en que le sería propicio nacer, y dentro de su dilucidación del poeta como ser arbóreo, continúa con la metáfora unas líneas más abajo: “para que aparezca, para que brote en la corteza del árbol añoso y elaborado la gota de resina, una gota espesa, translúcida, pero no transparente, debe trabajar mucho el laboratorio secreto del árbol” (Gastón Baquero: “El verso debe caer del ojo como una gota de resina”, de “Homenaje a Gastón Baquero. «Palabras escritas en la arena por un inocente»”. Textos de Pío E. Serrano, Edith Llerena y Francisco Brines, en *Mariel*. Revista de Literatura y arte (1984) Nueva York, otoño, II, 7, p. 23).

<sup>1044</sup> José Lezama Lima (La Habana, 1912-1976) poeta, ensayista y novelista cubano, considerado junto con Alejo Carpentier una de las grandes figuras de la literatura cubana. Fundó la revista *Verbum*, y fue cofundador de *Orígenes*, cuyo título dará nombre al grupo de poetas entre los que también se incluye a Baquero. A su primer libro de poemas, *Muerte de Narciso* (1937) siguieron otros como *Enemigo Rumor* (1941), *La fijeza* (1949), y *Dador* (1960). Fue consagrado en las letras hispanoamericanas con su novela *Paradiso* (1966).

<sup>1045</sup> Irlemar Chiampi: *Barroco y modernidad*, op. cit, p. 173.

Aunque Gastón Baquero insiste, como hemos visto, en negar en diversas ocasiones la influencia directa y consciente de Lezama en su obra poética<sup>1046</sup>, le dedica varios estudios en los que refiere la admiración que le provocó en su juventud<sup>1047</sup> y escribe asimismo los altibajos de una amistad perpetuada durante su estancia en la isla<sup>1048</sup>. Con relación al barroquismo de la poesía de Gastón Baquero, Luis Frayle Delgado manifiesta cómo “la mitología y el alegorismo barroco de Lezama Lima está presente no sólo en la admiración de Baquero sino también en su obra poética”<sup>1049</sup>, algo que percibimos sobre todo en sus poemas iniciales. De la relación de Gastón Baquero con José Lezama Lima señala Pío E. Serrano, al hablar de textos tan tempranos como *Muerte de Narciso* (1937) y *Enemigo Rumor* (1941), que adelantaban la nutricia y enigmática propuesta de Lezama Lima, perceptible nuevamente en “Testamento del pez” y “Palabras escritas en la arena por un inocente” (1941), donde se encarnaban el reflexivo diálogo ante la sustancia del universo, la penetrante y sorprendente plenitud del canto de Gastón Baquero<sup>1050</sup>, y que nos dan una idea de la consabida filiación entre ambos poetas.

---

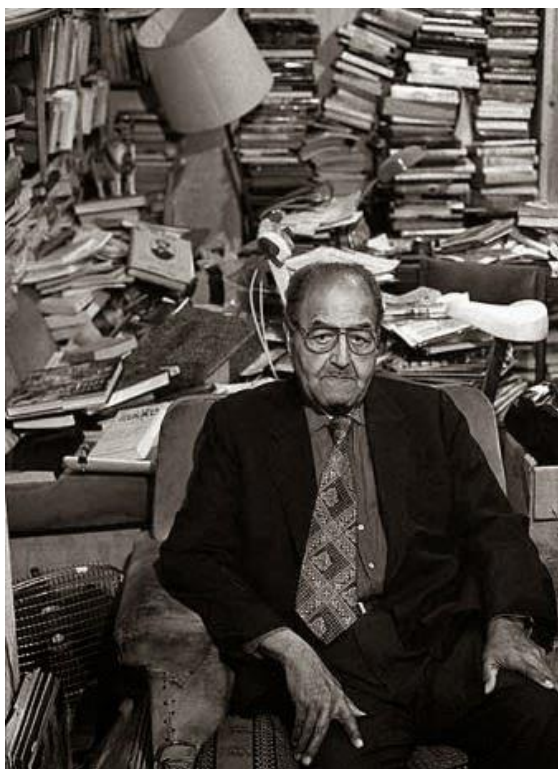
<sup>1046</sup> Acerca de este asunto son reveladoras sus palabras: “Sobre el tema de «la influencia», sólo puedo decir que si se llama influencia a la imitación, a la búsqueda de un parecido, o a la copia de un estilo, creo que nunca existió una influencia de la poesía de Lezama en lo que yo hacía. Su influencia sobre mí, como sobre muchas otras personas, fue más bien *de ambiente*, de personalidad. Tratarle era acercarse a un mundo intelectual riquísimo, a una constante apelación a la inteligencia, a la seriedad, a la búsqueda de una expresión más depurada. No he conocido nunca persona con mayor *proyección*, irradiación si se quiere.” (Felipe Lázaro: “Conversación con Gastón Baquero”, en *Entrevistas a Gastón Baquero, op. cit.*, p. 23).

<sup>1047</sup> Sobre Lezama, Baquero publicó “«La fijeza» de José Lezama Lima”, en *Diario de la Marina* (1949) 11 de septiembre; y acerca del impacto que supuso para él su primera lectura de Lezama Lima explica Baquero: “Por pura casualidad, que yo interpreté y sigo interpretando como una *señal*, un *signo*, un *aviso*, hallé en la calle, en una revistita que acababa de salir, llamada *Compendio*, el poema titulado “Discurso para despertar a las hilanderas”. Nunca, ni antes ni después, me ha producido tal *impacto* la lectura de un poema” (Felipe Lázaro: *Conversaciones con Gastón Baquero, op. cit.*, p. 39).

<sup>1048</sup> Acerca de los entresijos de una amistad marcada por ciertas desavenencias personales entre ambos señala Baquero lo siguiente: “Tardé no sé cuántos meses en conocer personalmente a quien ya yo llamaba, sin la menor ironía, Maestro, como le sigo llamando cincuenta años después. La relación personal estuvo, en los primeros años, llena de alternativas, de “baches”, de tropiezos. A veces estábamos meses y meses sin tratarnos, porque mi carácter le resultaba demasiado blando con los demás, poco exigente” (*Ibíd.*, p. 30), palabras que dan muestra además de la admiración que durante su estancia en España aún pervive en él.

<sup>1049</sup> Luis Frayle Delgado: *Aproximación a la poesía de Gastón Baquero, op. cit.*, p. 50.

<sup>1050</sup> Pío E. Serrano: “Gastón Baquero o el reino de lo incondicionado”, *loc. cit.*, p. 14.



**Lezama y Gastón Baquero rodeados de libros en sus bibliotecas en los barrios de Trocadero (La Habana) y de Salamanca (Madrid), respectivamente.**

Exista o no una relación directa entre los textos mencionados, en cualquier caso, la vinculación de ambas poéticas es más que forzosa, pues como intuye José Ramón Ripoll “aunque no se consideraba continuador de la ingente obra de Lezama Lima, Baquero no ha podido evitar el reposo bajo el calor de su suntuoso manto”<sup>1051</sup>. De este modo, sería Lezama como un ave gigantesca que desplegara sus alas sobre los integrantes del grupo *Orígenes* en general, y sobre Gastón Baquero en particular. En opinión de Roberto Fernández Retamar es la primera etapa de su escritura la que tiene más soberanía sobre el grupo. Periodo inicial que en Lezama se caracteriza “por un voraz uso de palabras, un lujoso metaforismo y, en general, una poesía de riqueza, de abundancia exterior que, aunque no exenta de oscuridad, muestra más generosamente sus entregas”<sup>1052</sup>. Estamos ante un uso extremado de la metáfora y la búsqueda de una

---

<sup>1051</sup> José Ramón Ripoll: “Recuerdo de Gastón Baquero”, en *Revista Atlántica*, *op. cit.*, p. IV.

<sup>1052</sup> Roberto Fernández Retamar: “La poesía de José Lezama Lima”, en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1970, p. 93.



dificultad expresiva que se manifiestan sobre todo en los primeros textos de Baquero, de los que nos puede servir como ejemplo algunos como “Octubre”, “Ciervo en la muerte” o “Saúl sobre su espada”, ejemplos de una hipertextualidad generalizada, y plural con otros autores –tal es el caso de Góngora– a los que en ocasiones también Lezama concede su favor, estableciéndose así un círculo de transferencias.

De todas formas, y al margen de esta universalidad no manifiesta, es posible hablar de una auténtica asunción de Lezama como claro intertexto por parte de Baquero en sus escritos más recientes. De ello es paradigmático el poema “Epicedio para Lezama”, que funciona como ensayada emulación de su maestro, y como repaso de aquellas imágenes que le son propias, ya que está repleto de referencias a la obra lezamiana, que a continuación desgranamos, con el objetivo de introducirnos en las relaciones de Baquero con el preceptor de *Orígenes*.

Comienza el soneto sugiriendo las categorías espacio-temporales, de especial tratamiento por parte de Lezama: “Tiempo total. Espacio consumado”, verso que hace referencia a la muerte también cumplida del homenajeado, al que siguen algunos motivos asiduos en su poesía: “No más ritual asirio, ni flecha, ni salterio. / El áureo Nilo de un golpe se ha secado / y queda un único libro: el cementerio” (“Epicedio para Lezama”, *P. C.*, 158). Las civilizaciones antiguas adquieren en Lezama una importancia especial trasfundida por su teoría de las eras imaginarias. Así, la referencia al mundo asirio y al antiguo Egipto tienen cabida en sus imágenes poéticas con notable asiduidad<sup>1053</sup>; alusiones que se transparentan también desde los primeros poemas de

---

<sup>1053</sup> Algunos ejemplos del mundo asirio en sus poemas son los que siguen: “era destruir los antiguos metales, los calderos asirios” (José Lezama Lima: “El arco invisible de Viñales”, *La fijeza*, en *Poesía completa, op. cit.*, p. 186), “brilla liebre –gusto asirio-, brilla” (José Lezama Lima: “Las horas regladas”, *Dador*, en *Ibíd.*, p. 219), “los arcos asirios, conmemorativos del arco del antílope” (José Lezama Lima: “Aguja de diversos”, *Dador*, en *Ibíd.*, p. 305); por su parte el Nilo sirve igualmente como escenario al primer verso de uno de los poemas más conocidos de Lezama: “Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo” (José Lezama Lima: “Muerte de Narciso”, *Muerte de Narciso*, en *Ibíd.*, p. 21). Lo egipcio en general se hace presente en multitud de versos de Lezama: “La vaca se hace más egipcia al comerse su placenta” (José Lezama Lima: “El retrato ovalado”, *Aventuras sigilosas*, en *Ibíd.*, p. 106, ), “Demetrio, hermoso de

Baquero: “porque otros vienen a buscarme, sólo quisiera / saber con certidumbre lo que pasó en Egipto / cuando surgió la esfinge de la arena” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 46), pero que se reubican en sus textos posteriores: “estos misteriosos gatos egipcios que saltan entre / los brazos en arco y muerden la cintura” (“Rapsodia para el baile flamenco”, *P. C.*, 111) o “[deseos] de acariciar gatos egipcios, de alisar mantas” (“Anatomía del otoño”, *P. C.*, 140)<sup>1054</sup>. De los elementos mencionados, también las flechas y los libros son elementos de continuo mencionados por Lezama<sup>1055</sup>. De ambos, y principalmente de las primeras, se sirve también Baquero en sus versos<sup>1056</sup>: “flecha inmortal hacia la mar nevada” (“Ifigenia en Tauride”, *P. C.*, 338), “cuanta flecha mayor sobre el sendero” (“Sonetos de vida y muerte”, *P. C.*, 339), “sólo arroja su flecha en el anhelo / de cambiar los recuerdos en figura” (“Llama”, *P. C.*, 342).

En el segundo cuarteto el poema continúa con imágenes rescatadas del universo lezamiano: “sorbías por la imagen de ciervo alebestrado, / del Unicornio gris el claro imperio”. Cierta es la presencia del animal real y el mitológico en los poemas de Lezama<sup>1057</sup>, que también Baquero asumirá en los propios: “El ciervo sin cesar acosado

---

cejas, ciego fue a Egipto” (José Lezama Lima: “El arco invisible de Viñales”, *La fijeza*, en *Ibíd.*, p. 183), “salteada por egipcios insectos, su fúnebre cabellera (José Lezama Lima: “Los dados de medianoche”, *Dador*, en *Ibíd.*, p. 314) o “ni los exquisitos movimientos egipcios del / rostro del gato (José Lezama Lima: “La casa de Alibi”, *Sobre el crepúsculo y los monstruos de agua*, en *Ibíd.*, pp. 526-527).

<sup>1054</sup> Esta presencia de la civilización egipcia es visible en muchos otros poemas de Baquero, de los cuales entresacamos algunos más: “la del Japón labrada en oro, la mística de Egipto” (“Discurso de la rosa en Villalba”, *P. C.*, 151), “con un espejo egipcio, con un enorme nargihlé humeante” (“Coloquial para una elegía”, *P. C.*, 179).

<sup>1055</sup> He aquí algunos ejemplos de sus poemas más representativos: “En chillido sin fin se abría la floresta / al airado redoble en flecha y muerte” (José Lezama Lima: “Muerte de Narciso”, *Muerte de Narciso*, en *Poesía completa, op. cit.*, p. 21), “que ya la flecha narra, que ya el corcel entrega (José Lezama Lima: “Discurso para despertar a las hilanderas”, *Enemigo rumor*, en *Ibíd.*, p. 33) o “así la flecha sus silencios mueve” (José Lezama Lima: “Invisible rumor”, *Enemigo rumor*, en *Ibíd.*, p. 60); “cruzaban como pecas el libro de horas hundidas, / semejantes” (José Lezama Lima: “Para llegar a Montego Bay”, *Dador*, en *Ibíd.*, p. 237) o “color arenoso se volvían sobre el libro / secreto y recibían las aguas ciegas” (José Lezama Lima: “Nacimiento del día”, *Fragmentos a su imán*, en *Ibíd.*, p. 420).

<sup>1056</sup> Además del poema dedicado a Lezama, la alusión a los libros aparece en otros poemas de Baquero, de los que añadimos unos cuantos ejemplos: “arder por dentro con la llama del libro” (“Himno al doncel de Sigüenza”, *P. C.*, 284) o “cerremos el libro donde la astronomía / pasea cabizbaja entre cromos desvaídos (“La luna es el sol de las estatuas”, *P. C.*, 335).

<sup>1057</sup> Entre los poemas de Lezama Lima en que aparecen dichos elementos señalaremos algunos en los que hace aparición el ciervo: “huidos los donceles en sus ciervos de hastío, en sus bosques rosados” y unos versos más adelante “Narciso, Narciso. Las astas del ciervo asesinado / son peces, son llamas, son flautas”

por el furor de la jauría” (“Palabras de Paolo al hechicero”, *P. C.*, 113), o “como el ciervo temeroso y ansioso a un tiempo mismo” (“La fiesta del fauno”, *P. C.*, 169), sin olvidarnos de uno de sus primeros textos poéticos, dedicado precisamente a este motivo y titulado “Ciervo en la muerte”, *Poemas, P. C.*, 56-60). En cuanto al unicornio, aunque su aparición es menor, tiene cabida también en otro poema suyo: “Partimos / hacia el bosque donde el unicornio canta” (“Silente compañero”, *P. C.*, 125), constituyéndose en un ejemplo más de ese universo trasfundido por Lezama.

Llegando a los tercetos, en los que la acumulación de elementos pertenecientes a la poesía de Lezama es mayor si cabe, nos encontramos la siguiente enumeración: “sacerdotes etruscos, nigromantes, / guerreros de la isla Trapobana, / coregas de Mileto, rubios danzantes”, de los que los sacerdotes, el mundo etrusco, los guerreros y los bailarines<sup>1058</sup> hacen especial aparición en la poesía del emulado Lezama, al tiempo que también algunos se hacen notar en la de Baquero: “Bajo este murmullo de guerreros por dentro de las venas” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 48), “ni guerrero ni rey más padre puro” (“Saúl sobre su espada”, *P. C.*, 63), “Las ciudades perdidas, los guerreros ansiosos de morir, / ¿qué han sido para ti, oh impasible?” (“Madrigal para Nefertiti”, *P. C.*, 135); “donde un danzante ciego ciñe a la muerte ufana” (“Un árbol me recuerda tantas cosas”, *P. C.*, 205).

---

(José Lezama Lima: “Muerte de Narciso”, *Muerte de Narciso*, en *Poesía completa, op. cit.*, p. 24), “donde los ciervos han huido del paisaje” (José Lezama Lima: “Fiesta callada”, *Enemigo rumor*, en *Ibíd.*, p. 65), “diamante de los ciervos de antaño” (José Lezama Lima: “Himno para la luz nuestra”, *Dador*, en *Ibíd.*, p. 263), o “un ciervo que se va apoyando / con los cuernos mojados en la luna” (José Lezama Lima: “El ascenso”, *Fragmentos a su imán*, en *Ibíd.*, p. 375). Por su parte, el unicornio también aparece, aunque en menor medida, en los versos del cubano: “en fila las moscas llanto de unicornio / y la cesta de peces” (José Lezama Lima: “Telón lento para arias breves”, *Poemas no publicados en libros*, en *Ibíd.*, p. 464) o “Un unicornio, con dos jinetes, / comienza a lamer las flechas” (José Lezama Lima: “Los dioses”, *Fragmentos a su imán*, en *Ibíd.*, p. 426).

<sup>1058</sup> Entre los versos de Lezama podemos señalar los que siguen: “los sacerdotes / giradores y los aulladores” (José Lezama Lima: “Doce de los órficos”, *Dador*, en *Ibíd.*, p. 286), “vuelve un hombre con cara de caballo etrusco” (José Lezama Lima: “La rueda”, *Dador*, en *Ibíd.*, p. 321), “escuadrones de guerreros mustios” (José Lezama Lima: “Queda de ceniza”, *Enemigo rumor*, en *Ibíd.*, p. 45), o “El padre de los guerreros revisa la boca del caballo” (José Lezama Lima: “Aguja de diversos”, *Dador*, en *Ibíd.*, p. 290), entre otros muchos; el motivo de la danza en algunos como “en cuyo rostro se despereza la danzante” (José Lezama Lima: “Aguja de diversos”, *Dador*, en *Ibíd.*, p. 300) o “Las sirenas y los danzantes juntos” (“Proverbios”, *Poemas no publicados en libros*, en *Ibíd.*, p. 455).

No menos densidad del texto previo lezamiano tiene el último terceto de este poema: “Se despidieron ya: sólo ha quedado, / sobre la tumba del pastor callado, / el zumbido de la abeja tibetana” (“Epicedio para Lezama”, *P. C.*, 158). Las palabras clave de la poética lezamiana asumidas por Baquero son las que siguen: tumba, pastor, zumbido, abeja y tibetano<sup>1059</sup>. Todas ellas combinadas con maestría por Baquero para dar como resultado los versos precedentes. Por su parte, Baquero retoma algunas de ellas en otros puntos de su obra poética, refiriéndose al sepulcro como “el frío de la tumba recién cavada” (“El sol, los niños y además la muerte”), en su descenso “hasta en la negras entrañas de la tumba” (“Primavera”), o por “el olor de la tumba cada vez más cercano” (“El pan y la muerte”<sup>1060</sup>); los pastores aparecen en “el pequeño pastor regresa hacia la muerte” (“Elegía”) y las abejas con su zumbido en “túneles acolchados de zumbidos de abejas, de lanas suaves” (“Aparición”) o en los siguientes versos “—Polioni, vuelve el manto del revés, ponte las abejas en la piel” / y las fieras abejitas picoteaban a lo largo del espinazo imperial” (“Pavana para el emperador”), “¡Las abejas sonoras, los pastos, el estruendo / del río bramador acorralado” (“Olvido”), “como un río de abejas silenciosas” (“Testamento del pez”)<sup>1061</sup>. Se trata, como hemos podido comprobar, de un

---

<sup>1059</sup> He aquí solo algunos ejemplos de la profusa utilización de estos elementos por parte de Lezama: “tumba de la abeja sonrosada” (José Lezama Lima: “Suma de secretos”, *Único rumor*, en *Ibíd.*, p. 78), “pastores de Siracusa” (José Lezama Lima: “Los ojos del río tinto”, *La fijeza*, en *Ibíd.*, p. 116), “el vientre azul del pastor” (José Lezama Lima: “Pensamientos en la Habana”, *La fijeza*, en *Ibíd.*, p. 135), “el negrón pastor que sacaba las monedas cabeceantes de un chaleco mozartiano” (José Lezama Lima: “Para llegar a Montego Bay”, *Dador*, en *Ibíd.*, p. 235); “lo oscuro sería un zumbido quizás más suave pero inapresable” (José Lezama Lima: “El retrato ovalado”, *Aventuras sigilosas*, en *Ibíd.*, p. 106), “la mansión y el hijo, rompiendo el zumbido” (José Lezama Lima: “Pensamientos en La Habana”, *La fijeza*, en *Ibíd.*, p. 138); “no preguntan corales en estrías de abejas y en secretos” o “chorro de abejas increadas muerden la estela, pídenle el costado” (José Lezama Lima: “Muerte de Narciso”, *Muerte de Narciso*, en *Ibíd.*, pp. 24-25), “rumor de abejas entre peines viertes” (José Lezama Lima: “No ya el otoño”, *Enemigo rumor*, en *Ibíd.*, p. 54); “hace visibles las farolas de la ciudad tibetana” (José Lezama Lima: “Octavio Paz”, *Fragmentos a su imán*, en *Ibíd.*, p. 360), y “los mugidos del búfalo / tibetano” (José Lezama Lima: “Dador”, *Dador*, en *Ibíd.*, p. 215).

<sup>1060</sup> A los versos referidos corresponden las siguientes ubicaciones en la poesía de Baquero: “El sol, los niños y además la muerte”, *P. C.*, 134; “Primavera”, *P. C.*, 182; y “El pan y la muerte”, *P. C.*, 338.

<sup>1061</sup> Las citas mencionadas se corresponden con las páginas que a continuación señalamos: “Elegía”, *P. C.*, 331; “Aparición”, *P. C.*, 172; “Pavana para el emperador”, *P. C.*, 208; “Olvido”, *P. C.*, 341, y “Testamento del pez”, *P. C.*, 86.

poema donde todos sus elementos se encuentran enlazados para lograr un remedo de la poética lezamiana de la forma más precisa posible.

Otro ejemplo de referencias intertextuales por parte de Baquero a José Lezama Lima es “GB. Pide a J.L.L. dos números de «Espuela de Plata»”, *P. C.*, 303), soneto algo forzado y barroquizante de sus inicios que salvo la alusión directa al poeta en el título, carece de otros elementos de interés para la dilucidación de una auténtica práctica intertextual, pero que constituye un ejemplo de poesía de circunstancias tan característica además de los Siglos de Oro, como hemos visto.

En lo relativo a aquella dificultad pretendida de Lezama Lima, quien afirmaba que “sólo lo difícil es estimulante”<sup>1062</sup>, también nuestro poeta valora su culturalismo como muy espontáneo, algo con lo que también la crítica ha coincidido para el modo de ser tan directo de Baquero: “era un erudito pero natural. Sudaba las citas literarias. Quienes han querido imitarlo acusan un barroquismo postizo o recargado”<sup>1063</sup>. Acerca de este culturalismo, tan propio de Lezama, afirma Cintio Vitier en su consolidado ensayo que “su originalidad era tan grande y los elementos que integraba (Garcilaso, Góngora, Quevedo, San Juan, Lautréamont, el surrealismo, Valery, Claudel, Rilke) eran tan violentamente heterogéneos, que si aquello no se resolvía en un caos, tenía que engendrar un mundo”<sup>1064</sup>. Se trata, según Daniela Evangelina Chazarreta de un uso de las citas literarias como expresión de la propia alma del yo lírico, esto es, Lezama “despliega paulatina e indirectamente su interioridad a través de la reescritura de sus lecturas, pues se trata según ella de “un sujeto que para construirse y exhibirse requiere

---

<sup>1062</sup> Con estas palabras iniciaba Lezama Lima su tan conocida *Expresión americana* (1957). Se trata de un pensamiento que el poeta pone en relación con la dificultad expresiva de su admirado Góngora, pero que en realidad supone un guiño intertextual con el pensamiento de Lewis Carroll de que “sólo lo difícil estimula”.

<sup>1063</sup> Marco Antonio Campos: “En sus 75 años, entrevista con Gastón Baquero”, en *Periódico de poesía*, *op. cit.*, p. 91.

<sup>1064</sup> Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, *op. cit.*, p. 312.

del libro”<sup>1065</sup>, de manera que, como en Baquero, las citas ajenas forman parte de la propia sudoración del poeta, se manifiestan como algo externo que a la vez configuran su propia identidad.

La primera confluencia fundamental que se produce entre Lezama Lima y Gastón Baquero es la que se refiere a la búsqueda de una autonomía para el poema, a la comprensión del texto poético como una autoridad en sí mismo. De Lezama dice Guillermo Sucre que en él “todo parece formulado nuevamente desde la raíz de las cosas”<sup>1066</sup>, y es que para él la poesía deja de ser representación para convertirse en realidad auténtica sujeta a sus propias normas, y con verdadera emancipación con respecto a la realidad efectiva. La escritura no está menos desvinculada del mundo en Gastón Baquero, quien afirma: “lo que siempre me he propuesto y me propongo, es hacer un poema, que es una entidad rigurosamente autónoma, desprendida por completo de la anécdota, de las ideas, de los antecedentes no poéticos que tantas veces puede estar en el trasfondo de un poema”<sup>1067</sup>. El yo había sido demasiado desvirtuado por la tradición, y es por ello que muchos poetas del momento prefirieron la fantasía a la confianza como forma de aproximación a la realidad.

Como pertenecientes además al grupo poético que no por casualidad lleva ese nombre, la indagación en los orígenes como germen poético está emparentada con esa necesidad de inventar una realidad, de crear un mundo paralelo gracias a la poesía. En este sentido, la obra de Lezama Lima, como también la de Gastón Baquero, según afirma Guillermo Sucre “erige su total autonomía frente a lo real”, esto es “no nos

---

<sup>1065</sup> Daniela Evangelina Chazarreta: *Lecturas de la tradición en la poesía de José Lezama Lima*, op. cit., p. 51. Una opinión similar con respecto al saber cultural lezamiano es la de Saúl Yurkievich para quien el poeta se construye en base a dichas referencias. Su poesía “no parece regida por el afán autoexegético, no hay una manifiesta individualización autobiográfica, un anecdotario inmediatamente atribuible a la historia personal singularizada. Lezama Lima se autoexhibe a través de una relación directa entre su eventualidad y su escritura” (Saúl Yurkievich: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Edhasa, 2002, p. 410).

<sup>1066</sup> Guillermo Sucre: “Lezama Lima: El logos de la imaginación”, en *Lezama Lima*, edición de Eugenio Suárez-Galbán, op. cit., p. 123.

<sup>1067</sup> Felipe Lázaro: op. cit., p. 31.

regresa al mundo; nos lo inventa<sup>1068</sup>” y la relación de esta fantasía, a la que nos referiremos más adelante –tómese como ejemplo el libro de poemas, *Magias e invenciones*– con la búsqueda de lo originario poético tiene un sentido especial en la poética del grupo, cuya escritura se alejó de la circunstancia histórica en la que se encontraba, hasta el punto de que fueron tildados de escapistas<sup>1069</sup>. Gastón Baquero considera la invención poética como algo peculiar de la cultura cubana desde sus primeros textos; entre ellos se refiere a *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, acerca del que explica “crepitan elementos mágicos que aparecen en toda la poesía cubana posterior. Siempre la magia y las invenciones”<sup>1070</sup>. Pero es sobre todo su propia poesía la que se reviste de ese gusto por lo fantaseado, como es observable en sus poemas y como él mismo reconoce: “uno intenta inventar, y a la postre comprueba que la gente sólo ve en el esfuerzo el relato más o menos “bonito” de algo que ha ocurrido”<sup>1071</sup>, palabras estas con las que insiste en su referida idea de la distancia insalvable entre autor y lector. Como en Baquero, en Lezama existe también la idea de la conjunción de referencias culturales como un elemento clave de la poética de este autor, como bien supo ver Carlos E. Peláez, según quien “el habla de Lezama está traspasada de referencias, de alteraciones, de extranjeros modos que llevan un estilo autónomo”. Se trata de una expresión que es “un sistema de vasos comunicantes, un tejido, una copia que se hace en éxtasis; una urdimbre sin fronteras tanto históricas como lingüísticas”<sup>1072</sup>, y que se asimilan en la búsqueda baqueriana de lo propio en lo ajeno.

---

<sup>1068</sup> Guillermo Sucre: “Lezama Lima: El logos de la imaginación”, *loc. cit.*, p. 314.

<sup>1069</sup> En el primer número de la revista *Verbum*, Guy Pérez Cisneros definía como la primera consigna de la revista “Derrocar todo intento artístico de tendencia política que no lleve necesariamente a la afirmación nacional” (Facsimil de la revista *Verbum*, *op. cit.*, p. 126), y que nos da una idea del talante del grupo.

<sup>1070</sup> Alfonso González Jerez: “Un poeta apócrifo”, *loc. cit.*, p. 31.

<sup>1071</sup> Felipe Lázaro: *Conversaciones con Gastón Baquero*, *op. cit.*, p. 44. La misma idea aparece plasmada en el artículo de Bladimir Zamora: “Mi mayor placer es inventar” dedicado al poeta cubano y publicado en *La Gaceta de Cuba* (1944) mayo-junio, 3, pp. 44-48.

<sup>1072</sup> Carlos Eduardo Peláez Pérez: *El sistema poético de José Lezama Lima*, Antioquía, Secretaría de Educación y Cultura, Dirección de extensión Cultural de Antioquía, 1996, p. 33.

Continuando con la comprensión de la escritura poética, también en lo relativo a las imágenes empleadas hallamos una similitud entre los versos de Lezama Lima y los de Gastón Baquero. La semejanza se basa en el uso de símiles o comparaciones que acercan el poeta a la realidad cotidiana:

Donde los niños prestan sus rizos a las olas,  
Pues las olas son tan artificiales como el bostezo de Dios,  
Como el juego de los dioses,  
Como la caracola que cubre la aldea  
Con una voz rodadora de dados,  
De quinquenios y de animales que pasan  
Por el puente de la última lámpara  
De seguridad de Edison<sup>1073</sup>.

El uso del comparativo “como” dota al poema de una aparente sencillez que está presente también en la poesía de Gastón Baquero, muchas veces formulada a través de similares construcciones<sup>1074</sup>. En Lezama la imagen funciona por duplicación, es decir, en sus metáforas, como dice Severo Sarduy<sup>1075</sup> no importa tanto su adecuación cultural como el establecimiento de relaciones. Cita Sarduy entre varios ejemplos el siguiente en el que es fácil comprobar la distancia entre los dos términos relacionados, una vez más enlazados mediante el uso del comparativo: “El doctor Copek como un cuervo que sostiene en su pico una húmeda frambuesa<sup>1076</sup>”, alejamiento que encontramos con

---

<sup>1073</sup> José Lezama Lima: “Un puente, un gran puente”, *Único rumor*, en *Poesía completa*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>1074</sup> Entre los baquerianos que sirven de ejemplo del uso de estructuras comparativas en el poema tenemos algunos como: “y la dejo partir, la desdeño sin llanto, como una piedra irremediamente inscrita de blasfemia” o “Así, apacible, lenta como la frente de un penitente cayendo en el regazo de Dios, asciende” (“Canta la alondra a las puertas del cielo”, *P. C.*, 375; “la vences, la reclinas, / como si fuese un perro disecado, / o el bastón de un difunto / o las palabras muertas por un difunto” (“Testamento del pez”, *P. C.*, 87); “La arrogante cabeza de Jonathan llorada por David / reluciente como una camelia fiera y dulce” (“Saúl sobre su espada”, *P. C.*, 62).

<sup>1075</sup> Severo Sarduy: “Dispersión falsas notas / homenaje a Lezama”, en *Lezama Lima*, edición de Eugenio Suárez-Galbán, *op. cit.*, p. 117).

<sup>1076</sup> Encontramos en Lezama otros ejemplos que presentan estructura sintáctica similar: “Todo él parecía el relieve de un hígado etrusco para la lectura oracular”; “Reaccionó el sombrío guitarreo como gallo colorado, hoguera rociada con sal, o menino estabilizado debajo de un agua de amanecer”; “Estaba sentado en el *Fumoir* cuando el coronel lo sorprendió absorto en la filigrana de su reloj, con las dos tapas abiertas, como un gato egipcio ante un ibis”; “Pero los insignificantes vecinos de Jacksonville se burlaban de que, no obstante ser su mano regordeta e inquisitoriamente larguirucha, incorreccionaba las octavas y la



similares resultados en algunos versos de Gastón Baquero “Radiante [se refiere a la rosa] como un verso de Ronsard en un jardín de Francia;” (“Discurso de la rosa en Villalba”, *P. C.*, 151), y que constituye el andamiaje hipertextual sobre el que Baquero elabora sus textos.

La poesía se constituye para ambos en una capacidad supuestamente prodigiosa, trasunto de la capacidad creadora de Dios<sup>1077</sup>. De ahí la aproximación de la experiencia poética a la religiosa<sup>1078</sup>, que conlleva en ambos una sobrevaloración del lenguaje, que deja de ser simplemente representativo para convertirse en productor de realidades nuevas, una concepción literaria absolutamente moderna y presente en buena parte de los autores contemporáneos, tanto del espacio americano como del español, y que conlleva la búsqueda de una especial forma de decir, por parte de estos poetas, en tanto que creadores a partir de la nada.

En la procura de esa ansiada *originalidad*, tanto la poesía de Lezama como la de Baquero sufren una continua modificación de las perspectivas temporales, de manera que pasado, presente y futuro se confunden<sup>1079</sup>. En este deseo vehemente por alcanzar los orígenes del proceso creativo, y de repliegue hacia la idiosincrasia cubana, son las imágenes las que se asocian y se liberan de su contexto habitual, y permiten que asuntos

---

intervención del registro flauta de su instrumento provocaba chirridos nerviosos, como los cortes en el membrillo helado.” (*Ibid.*, p. 118).

<sup>1077</sup> En opinión de Rita V. Molinero, Lezama tiene una “concepción de la poesía como *sustancia* absoluta, independiente”, que hace del poeta “un copista que al copiar prefiere hacerlo en *éxtasis*”. Las sentencias poéticas tienen tal autonomía que se desligan de su creador ya que no existe el poema propio, sino esa sustancia que invade y es interpretada por el poeta en un momento especial. Autonomía de las frases que se hace evidente en la acción que el tiempo ejerce sobre ellas donde en “cada frase del escritor se borra la pertenencia, y el espectador, aún siendo contemporáneo, establece distancias y recorridos que mantienen toda impedimenta de esculturación de las palabras.” (Rita V. Molinero: *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, Madrid, Playor S.A., 1989, p. 12).

<sup>1078</sup> Pretende Lezama una cosmovisión poética que sustituya la religión: “un sistema poético más teológico que lógico, para que el hombre encuentre el mundo del prodigio, la terateia griega, y la seguridad de la *palingenesis*, la resurrección” (José Lezama Lima: *Paradiso*, edición de Eloísa Lezama Lima, Madrid, Cátedra, 2006, p. 31).

<sup>1079</sup> Recordemos a este respecto el poema de Gastón Baquero “Memorial de un testigo” en el que es constante la trasgresión del orden espacio-temporal desde sus primeros versos: “Cuando Juan Sebastián Bach comenzó a escribir la *Cantata del café*, yo estaba allí: / llevaba sobre sus hombros, con la punta de los dedos, / el compás de la zarabanda” (“Memorial de un testigo”, *P. C.*, 106).

pertenecientes a espacios o tiempos alejados confluyan en el poema con una gran naturalidad. Los versos de Lezama son un ejemplo de ello:

Conducido por cifras astronómicas de hormigas  
Y por un camello de humo, tiene que pasar ahora el puente,  
El gran tiburón de plata,  
En realidad son tan sólo tres millones de hormigas  
Que en un gran esfuerzo que las ha herniado,  
Pasan el tiburón de plata, a medianoche,  
Por el puente, como si fuese otro rey destronado<sup>1080</sup>.

Esta perturbación lezamiana del tiempo está relacionada con el talante fuertemente imaginativo de su escritura pues, como aseguró Cintio Viter, “su tiempo no parecía ser histórico ni ahistórico, sino, literalmente, fabuloso”, esto es, se trata de una búsqueda de los inicios, de “un tiempo original, es decir, un verdadero principio”<sup>1081</sup>. No se trata, como podría pensarse, de una alteración temporal sin más, de un tiempo lineal en un tiempo cíclico. Como explica Lezama, los sucesos no se vuelven a repetir infinitamente, sino que están sucediendo siempre en el momento presente, en una suerte de diacronía en la sincronía. El propio autor lo expresa con las siguientes palabras: "Lo que ha sucedido no volverá a suceder, sino, por el contrario está sucediendo de nuevo propagado por la dimensión alanceado por la luz, en el pestañeo del lince de una refracción incesante"<sup>1082</sup>. Esta idea, según Omar Vargas<sup>1083</sup>, podría estar relacionada con las teorías de Einstein sobre la relatividad, antecedente éste que también podría aplicársele a Baquero<sup>1084</sup>. De igual forma se puede relacionar esta modificación temporal

---

<sup>1080</sup> José Lezama Lima: “Un puente, un gran puente”, *Único rumor*, en *Poesía completa*, op. cit., p. 85.

<sup>1081</sup> Cintio Viter: *Lo cubano en la poesía*, op. cit., p. 310.

<sup>1082</sup> Ciro Biachi Ross (ed.): *Lezama disperso*, prólogo, compilación y notas de Ciro Biachi Ross, La Habana, ediciones Unión, p. 195.

<sup>1083</sup> El mencionado autor denomina “bromas temporales” a los saltos en el tiempo propios del poeta cubano (Omar Vargas: *Silogísticas del sobresalto: resonancias científicas en la obra de José Lezama Lima*, Tesis doctoral de la Universidad de Texas, 2012, p. 64).

<sup>1084</sup> La visita a La Habana de Albert Einstein no dejó impasible a ninguno de los dos poetas. Lezama escribió algunos artículos periodísticos para el caso: "Mañana llega el sabio alemán A. Einstein", *El Heraldo de Cuba* (1930) 18 de diciembre; "Llega Einstein", *El Heraldo de Cuba* (1930) 19 de diciembre; "Llegó hoy el prof. Einstein a La Habana", *El Heraldo de Cuba* (1930) 20 de diciembre. Por su parte,

con otros aspectos presentes en la poética de Baquero como la búsqueda de los orígenes y la importancia de la invención, a los que aludiremos más tarde, pues según Guillermo Sucre, partiendo de una afirmación del poeta, “inventar el mundo consiste en devolverle su originalidad –una originalidad, por cierto, muy singular: su tiempo es simultáneamente el pasado y el futuro”<sup>1085</sup>.

Sin embargo, junto a este talante profano se combina, en esa misma búsqueda de los orígenes, una motivación esencialmente religiosa pues, como afirma este crítico con respecto a la poesía de Lezama, “la naturaleza que nos presenta el poema puede ser perfectamente también el ámbito de lo sagrado”<sup>1086</sup>. Se trata entonces de una conceptualización que no es ajena, a un deseo de lo poético como revelación instantánea de la realidad, y que también se manifiesta en algunos poemas de Baquero. Si Lezama comprendía que “el dado mientras gira cobra el círculo, / pero el bandazo es el que le saca la lengua en el espejo”<sup>1087</sup>, como él, también Baquero consiente la creación poética desde una simbiosis de las perspectivas cristiana y clásica: “Se trata de una idea radicalmente viril, asentada en la fuerza creadora de la palabra, que remite a la formulación de San Juan («En un principio era el Verbo...»), confluencia de la fe cristiana y del pensamiento griego en los orígenes de una renovadora visión del mundo”, en la que, según el propio Lezama, recordando a Nietzsche explica “el que vuelve a los orígenes encontrará orígenes nuevos”. Lo germinativo de la indagación en lo primigenio adquiriría así un triple tinte: el del hallazgo y la exaltación de un originario poético, el de la ascensión de lo genuinamente cubano, y finalmente el encuentro con la divinidad a

---

Baquero evidencia la revolución científica que supuso Einstein así como el cambio radical que supusieron sus teorías para el ser humano que "presenció el vuelco total de la geometría con Einstein, de la ética con Freud y de la estética con Apollinaire" (Gastón Baquero: "La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo", en *Ensayo, op. cit.*, p. 40).

<sup>1085</sup> Guillermo Sucre: "Lezama Lima: el logos de la imaginación", *loc. cit.*, p. 159.

<sup>1086</sup> *Ibíd.*, p. 163.

<sup>1087</sup> José Lezama Lima: "Dador", *Dador*, en *Poesía completa, op. cit.*, p. 201. Acerca de esta comprensión de la escritura aclara Guillermo Sucre como, para él "la poesía no es tanto esclarecimiento como revelación, ese instante en que la imagen nos pone ante una totalidad" (Guillermo Sucre: "Lezama Lima: el logos de la imaginación", *loc. cit.*, p. 165).

través de la escritura. Y es que, además, Lezama considera que habiéndose alejado el hombre de lo natural, encuentra sustituto con alguna realidad diferente. Así lo refleja Guillermo Sucre en un reputado estudio: “Lezama cree, como Pascal, que la naturaleza se ha perdido y todo, en consecuencia, puede reemplazarla”, de manera que el poema se encuentra incluso por encima de ella: “la literatura, más bien, es sobrenaturaleza: la imagen no es sólo una manera de ver la realidad, sino de modificarla, de sustituirla”<sup>1088</sup>. No olvidemos al respecto una afirmación similar por parte de Gastón Baquero: “Podemos ir reconociendo ya que si el hombre volvió a buscar a tientas el cuerpo secreto de la poesía fue porque intuitivamente descubrió que necesitaba sustitutos para el Dios que había perdido”<sup>1089</sup>. Si, según Lezama Lima, “vivimos ya un momento en que la cultura es también una segunda naturaleza, y en el que el extremo refinamiento del verbo poético se vuelve tan primigenio como los conjuros tribales”<sup>1090</sup>, algo similar acontece en Baquero que se vincula de alguna manera también con el Creacionismo cuando sentencia “escribo la palabra horizonte y las mujeres altas vienen a descansar en ella” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 46), lo que sugiere al unísono la capacidad del poema para crear la propia realidad cifrada en él.

Y, vinculado a este aspecto esencialmente religioso, merece la pena destacar la posibilidad de que exista alguna relación entre la poética de este grupo y el padre de la iglesia, Orígenes de Alejandría<sup>1091</sup>, aunque ciertos origenistas se empeñen en desmentirlo. Algunos estudios lo exhiben como posible justificación de la poética del grupo, tal es el caso de Daniela Evangelina Chazarreta quien afirma que “Orígenes – tomando su nombre del teólogo alejandrino– comienza a conformarse en 1937,

---

<sup>1088</sup> Guillermo Sucre: “Lezama Lima: el logos de la imaginación”, *loc cit*, p. 157.

<sup>1089</sup> Gastón Baquero: *Ensayo, op. cit.*, p. 14.

<sup>1090</sup> José Lezama Lima: *Tratados en la Habana*, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1969, p. 49.

<sup>1091</sup> Orígenes de Alejandría nació posiblemente en la ciudad de Alejandría, hacia el año 185 y murió en Tiro hacia el 254, fue un teólogo y padre de la iglesia griega que concibió un sistema completo de Cristianismo que integraba teorías neoplatónicas. Sus ideas –que fueron recuperadas y sistematizadas en los siglos siguientes por una corriente de pensamiento llamada origenismo–, suscitaron controversias y fueron finalmente condenadas en el Concilio de Constantinopla (553).

aproximadamente”<sup>1092</sup>. Pensamos que no está de más considerarlo como posible componente sustancial de su poética, sobre todo teniendo en cuenta que también en él es posible hallar una confluencia nada desdeñable entre cristianismo y clasicismo neoplatónico, de modo que dejamos abierto el camino para posibles debates al respecto<sup>1093</sup>.

Acomodándonos a dichos motivos religiosos y bíblicos, en la concepción de Baquero es preciso referirnos a su poema “Adán” en el que el agua se presenta como origen de la vida y como posibilidad de fecundación. Este hecho también se halla asociado el motivo de la búsqueda de otros modos de nacimiento, tal y como evidencia María Zambrano<sup>1094</sup> y subraya Lezama Lima quien menciona al respecto la tribu idumea, que también Gastón Baquero evoca en su poema “En la noche, camino de Siberia”, como recuerdo del poeta francés Mallarmé: “Cuando él hablaba del este, / yo decía en voz muy alta: ¡esa noche idumea, esa noche idumea” (“En la noche, camino de Siberia”, *P. C.*, 212), y que Lezama explica aludiendo a la existencia de “un periodo idumeico de la fabulación fálica en que todavía el ser humano está unido al vegetal y en que el tiempo, por la hibernación, no tiene el significado que después ha alcanzado entre nosotros”. Según sigue exponiendo, “en cada una de las metamorfosis humanas, la dormición creaba un tiempo fabuloso”. Como ejemplo, señala que “así aparece la misteriosa tribu de Idumea, en el *Génesis*, donde la reproducción no se basaba en el diálogo carnal por parejas donde impera el dualismo germinativo. Adormecíase la

---

<sup>1092</sup> Daniela Evangelina Chazarreta: *Lecturas de la tradición en la poesía de José Lezama Lima*, La Plata, Argentina, editorial Caligrafías, 2012, p. 324.

<sup>1093</sup> Resultaría interesante una investigación que abarcara la posible repercusión de este importante personaje religioso en la poética del grupo Orígenes en general y de Gastón Baquero en particular.

<sup>1094</sup> Según nuestra intelectual María Zambrano, para su Narciso, “Lezama Lima se basó de algún modo en el *Misterium Mágnum* de Jacobo Boheme, donde este zapatero nórdico recoge la tradición de que la generación de Adán fue la de mirarse en el agua, la de la mirada en ese medio de generación primera que, según el *Génesis*, precedió a todo [...]. Las aguas creadoras, fecundas y vírgenes, él, Lezama, las buscaba y creía en ellas. Tal vez el modo de generación humana le parecía una tremenda herejía” (María Zambrano: “Liminar. Breve testimonio de un encuentro inacabable”, en José Lezama Lima, *Paradiso*, edición crítica, coordinación de Cintio Vitier, Madrid, Colección Archivos, 1988, p. XVII).

criatura a la orilla fresca de los ríos, bajo los árboles de anchurosa copa, y brotaba con graciosa lentitud del hombro humano un árbol”<sup>1095</sup>. Piénsese al hilo de estos datos en su posible papel como germen del poema “Palabras escritas en la arena por un inocente” en el que también se dan cita el agua, el nacimiento –en este caso de un texto poético– y el dormido<sup>1096</sup>. Se trata de un poema que, a la vez que lo niega, considera la poesía como la única posibilidad de un conocimiento pleno, que en Lezama se relaciona asimismo con el orfismo, al proponer el descenso a las profundidades como forma de alcanzar la luz. Si el conocimiento del inocente baqueriano procede de la divinidad, el de Lezama tampoco está desvinculado de lo sagrado.

Por su parte, el mulo Lezamiano es también una suerte de inocente que, de igual modo, se identifica con el poeta y que avanza confiadamente hacia la sima del discernimiento: “Con qué seguro paso el mulo en el abismo” –enuncia el texto–. La oscuridad que lo cierne equivale también de algún modo a la ensoñación que rodea el texto de Baquero, pues ambas se constituyen paradójicamente en realidades vinculadas al saber poético, y como formas previas a la elevación subsiguiente, sea a través del sueño eterno, que comporta la resurrección<sup>1097</sup>, y que se prefigura en Baquero, sea con la inmersión de lo bello en aquella realidad oscura: “con sus ojos sentados y acuosos, / el poderoso mulo duerme temblando”<sup>1098</sup>. La idea de un Dios que los mantiene ligados a lo terrenal aparece igualmente en las referencias a la divinidad por parte de los dos poetas.

---

<sup>1095</sup> *Antología para un sistema poético del mundo de José Lezama Lima, op. cit.*, pp. 566-567. En opinión de Rita V. Molinero también el agua se encuentra en Lezama asociada a la metamorfosis, esto es, “a los procesos de transformación alquímica” (Rita V. Molinero: *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda, op. cit.*, p. 56), de ahí la importancia que adquiere también para Baquero.

<sup>1096</sup> Algunos versos de este poema en los que se advierte la confluencia de estos motivos son los siguientes: “Yo soy un inocente y he venido a la orilla del mar. / Del suelo, al sueño, a la verdad, vacío navegando el sueño. / Un inocente, apenas, inocente de ser inocente, despertando inocente. / Yo no sé escribir, no tengo nociones de lengua persa” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 43-44).

<sup>1097</sup> El motivo de la resurrección ligado a la figura de Jesucristo está presente en los versos finales del poema: “Sea Pablo, / sea Cefás, / sea el mundo, / sea la vida, / sea la muerte, / sea lo presente, sea lo por venir, / todo es vuestro: / y vosotros de Cristo, / y Cristo de Dios” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 54-55).

<sup>1098</sup> José Lezama Lima: “Rapsodia para el mulo”, *La fijeza*, en *Poesía completa, op. cit.*, p. 147.

Así, donde Baquero identifica al poeta con el “bufón de Dios”<sup>1099</sup>, Lezama lo señala como el animal “seguro, fajado por Dios, / entra el poderoso mulo en el abismo”<sup>1100</sup>, si bien en ambos, es precisamente la divinidad, quien dota de sentido a la existencia: “y porque sabe que Dios es también el horror y el vacío del mundo / y la plenitud cristalina del mundo” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 54). Y, continuando con la alegoría que dilatan ambos textos, digamos que igualmente en ambos la poesía se identifica con un enigma, el que ella misma fomenta. Así, en Baquero el yo lírico muestra sus ansias de conocimiento:

Porque los otros vienen a buscarme sólo quisiera  
Saber con certidumbre lo que pasó en Egipto  
Cuando surgió la esfinge de la arena.  
De esta arena en la que escribo como un niño  
Epitafios, responsos, los nombres más prohibidos (“Palabras escritas en la arena por un inocente, *P. C.*, 46).

El tratamiento de este asunto nos permite asimismo acreditar una intertextualidad muy clara del poema de Gastón Baquero “Rapsodia para el baile flamenco” con el poema de Lezama, puesto que ambos tratan de realizar una especie de alegoría sobre la existencia humana. En el caso del primero, el ser humano se presenta como un mulo destinado a caer en las profundidades: “con qué seguro paso el mulo en el abismo” y en el segundo la vida se plantea como un baile desenfrenado en el que la caída abismal cobra igualmente un importante papel: “Dialogar con la muerte es la hermosa imprudencia / de quienes aprenden a cantar desde la cuna al borde del abismo” (“Rapsodia para el baile flamenco”, *P. C.*, 110). El motivo de la muerte y la posibilidad de resurrección también permite establecer concomitancias entre ambos poetas, pues Gastón Baquero utiliza para ello un verso de José Lezama Lima: “¿Y si al morir no nos

---

<sup>1099</sup> Los versos a que nos referimos son los siguientes: “Bufón de Dios, arrójate a las llamas, que el tiempo es el maestro de la muerte” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 48).

<sup>1100</sup> *Ibíd.*, p. 144.

acuden alas?<sup>1101</sup>”, pues lo alado simboliza en Lezama la salvación, del mismo modo que en José Martí<sup>1102</sup>, vinculado con la poesía como espejo para salvar al hombre del *horror vacui*. Y es que Baquero se debate entre la percepción de Mallarmé para quien la muerte es un sacrificio innecesario, una experiencia deshumanizadora, y el planteamiento de Lezama, quien la concibe como una posibilidad de resurrección. Por su parte, la situación del personaje de Lezama, el mulo que interpela una realidad que se le manifiesta incomprensible es la que sigue: “En el sentado abismo, / paso a paso solo se oyen, / las preguntas que el mulo / va dejando caer sobre la piedra al fuego”<sup>1103</sup>. Estamos en los dos textos ante un conglomerado de motivos –trascendencia, escritura, legado clásico, búsqueda de los orígenes<sup>1104</sup>– que se aúnan para dar lugar a un texto de similar talante fundacional de lo cubano.

También el motivo de la máscara está ligado al de la creación literaria, entendida como ocultación, y es común a Gastón Baquero y a Lezama Lima. Para éste, siguiendo a Guillermo Sucre, “la máscara es un conjuro: un modo de vencer la muerte. Pero ese conjuro nace de un impulso a la vez natural y sobrenatural: nos ponemos máscaras para fluir con el tiempo, no para detenerlo; para oponer a una trasmutación la trasmutación misma”<sup>1105</sup>. Si en Gastón Baquero la máscara es un conjuro, un modo de vencer la

---

<sup>1101</sup> Este verso de Lezama Lima, al que ya nos referimos antes, pertenece concretamente al apartado II de sus “Sonetos infieles” de *Enemigo rumor*, en Lezama Lima: *Poesía completa, op. cit.*, p. 50.

<sup>1102</sup> Martí parece ser el antecedente directo de ese poema de Lezama. El de aquel rezaba: “Surjan / donde mis brazos alas” (José Martí: “Flores del cielo”, en *Versos libres, en Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos, op. cit.*, p. 113).

<sup>1103</sup> José Lezama Lima: “Rapsodia para el mulo”, *La fijeza, en Poesía completa, op. cit.*, p. 145.

<sup>1104</sup> Lezama interpreta la poesía como aquello que puede llevarnos a un mundo previo a la aparición de Adán y Eva, de acuerdo con la búsqueda de los orígenes, idea que podemos percibir igualmente en la poética baqueriana.

<sup>1105</sup> Guillermo Sucre: “Lezama Lima: el logos de la imaginación”, *loc. cit.*, p. 166. Lezama relaciona además dicho tema con el pensamiento presocrático que tanta influencia ejerció sobre Baquero: “La lucha entre la máscara y el rostro, semejante a la de los heraclitanos y parmenídeos, ya que el hombre alcance su plenitud en la máscara, como en los semidioses y gigantes del teatro esquiliano o si por el contrario, el rostro es una especie inmutable, que puede transfigurarse por instantes, pero que vuelve a su apoyo ya escogido a perpetuidad, su signo encarcelado en el espejo. Lo inquietante del tema de la máscara y el rostro es que la máscara es la que fluye, no se reitera, es el elemento heraclitano de la diversidad, mientras que el rostro en la lejanía se fija en concepto o arquetipo; de cerca ondula, se diversifica, es inapresable. Si



muerte, parece que en su caso su intención no es la de erradicar definitivamente la muerte sino aplazar su llegada. Piénsese en su poema “Los lunes me llamaba Nicanor” en el que el yo lírico busca retrasar la llegada de ese “pálido domingo innominado” (“Los lunes me llamaba Nicanor, *P. C.*, 143). Pero además dicha ocultación está relacionada con esa imaginación primigenia a la que tanto Lezama como Baquero aluden en busca de los orígenes: “la hoja despierta como oreja, la oreja / amanece como puerta, la puerta se abre al caballo”<sup>1106</sup> y que nos recuerdan a aquellos versos paradigmáticos de las “Palabras escritas en la arena por un inocente” de Baquero:

Y César está en los brazos de Alejandro.  
Y Alejandro está en los brazos de Aristóteles.  
Y Aristóteles está en los brazos de Filipo.  
Y Filipo está en los brazos de Ciro.  
Y Ciro está en los brazos de Darío.  
Y Darío está en los brazos del Helesponto.  
Y el Helesponto está en los brazos del Nilo.  
Y el Nilo está en la cuna del inocente David.  
Y David sonríe y canta en los brazos de las hijas del Rey  
 (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 44).

El disfraz fluye en Lezama representando al poeta: el hombre alcanza su plenitud en la máscara<sup>1107</sup> y entiende el antifaz como lo único que deja al hombre rehuir la muerte. En este sentido, la ocultación presente en la poesía Baquero también se manifiesta en la de Lezama Lima. La metamorfosis lezamiana está relacionada con el carácter transfigurador de la metáfora, presente en ambos poetas: “Narciso, Narciso. Las astas del ciervo asesinado / son peces, son llamas, son flautas, son dedos mordisqueados. / Narciso, Narciso. Los cabellos guiando florentinos reptan perfiles, / labios sus rutas, llamas tristes las olas mordiendo sus caderas.”<sup>1108</sup>. La ocultación se constituye entonces

---

una persona no se enmascara, no logra tampoco detener la muerte.” (José Lezama Lima: *Obras completas*, [Tomo II, ensayos y cuentos] *op. cit.*, p. 484).

<sup>1106</sup> José Lezama Lima: “Venturas criollas” *Dador*, en *Poesía completa*, *op. cit.*, p. 262.

<sup>1107</sup> Rita V. Molinero: *Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>1108</sup> José Lezama Lima: “Muerte de Narciso”, *Muerte de Narciso*, en *Poesía completa*, *op. cit.*, p. 24.

en aquello que posibilita la metáfora<sup>1109</sup> y también lo invisible en tanto que aquella parte de la realidad no visible para el lenguaje ordinario y que sin embargo la imagen literaria logra sacar a la luz. La concepción de la metáfora como metamorfosis, presente en Gastón Baquero, asume también una interpretación similar en Lezama Lima:

De cada metamorfosis, de cada no respuesta, de cada súbita unidad de ruptura y de interposición, se crea esa imagen que no se desvanece, y las palabras que vamos saltando, despreciando su primera imantación asociativa; la otra cohesión que exige de la palabra la metáfora ofrece en su contrapunto, la formación de ese otro cuerpo integrado por la sustancia poética que ha logrado el ente de creación, el germen sucesivo, ya que lo primero que llega es el siempre que se va quedando<sup>1110</sup>.

Por su parte, también lo invisible tiene una singular trascendencia en su poética<sup>1111</sup>. Esta visión transfigurativa de la imagen que está presente en Lezama Lima, es igualmente defendida por Gastón Baquero, y está relacionada con la captación de lo otro, de manera que actúa como un procedimiento retórico que permite la identificación

---

<sup>1109</sup> Acerca de este asunto parecen coincidir Rita Molinero y Guillermo Sucre. La primera razona: “¿Se refiere el poeta a la función trasfigurativa de la metáfora? [...] La respuesta parece ser afirmativa si recordamos que para Lezama la poesía se convierte en vehículo de conocimiento absoluto, mediante el cual podemos alcanzar la esencia de la vida.” (Rita V. Molinero: *Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, op. cit., pp. 40-41); el segundo explica como “el sentido de la máscara corresponde, pues, con el de la metáfora; ambas cumplen las dos fases de un mismo movimiento; metamorfosis y reconocimiento, anagnórisis” (Guillermo Sucre: “Lezama Lima: el logos de la imaginación”, loc. cit., p. 167). La máscara ocupa un lugar especial en los siguientes poemas: “El barco borra el patio y el traspatio, el fanal es su máscara. / Se quita la máscara, y entonces el fanal. / Se apaga el fanal pero la máscara explora con una profunda banalidad. (José Lezama Lima: “El puerto”, *Aventuras sigilosas*, en Lezama Lima: *Poesía completa*, op. cit., p. 92), “de una máscara flotando donde yo no pueda, / donde yo no pueda transportar el picapedrero o el picaporte” (José Lezama Lima: “Pensamientos en La Habana”, *La fijeza*, en *Ibíd.*, p. 133), “En ese eco del hueso y de la carne, brotan unos bufidos / cubiertos por un disfraz de telaraña, [...] Y esa espera, / esperada en la madera / por su absorción que no detiene al jinete, / mientras no unas máscaras, los hachazos / que no llegan a las molduras, / que no esperan como un hacha o una máscara, / sino como el hombre que espera en una casa de hojas.” (José Lezama Lima: “Pensamientos en La Habana”, *La fijeza*, en *Ibíd.*, p. 135).

<sup>1110</sup> José Lezama Lima: *Introducción a los vasos órficos*, op. cit., p. 25.

<sup>1111</sup> En su poema: “Noche insular: jardines invisibles” se hace alusión a como “la esbeltez eterna del gamo / suena sus flautas invisibles, / como el insecto de suciedad verdeoro” (José Lezama Lima: “Noche insular: jardines invisibles”, *Enemigo rumor en Poesía completa*, op. cit., p. 81), “¿o acaso como angélico jinete de la luz / prefieres habitar el canto desprendido / de la nube increada nadando en el espejo / o del invisible rostro que mora entre el peine y el lago?” (*Ibíd.*, p. 83). “Sentado en el ojo del mulo, / vidrioso, cegato, el abismo / lentamente repasa su invisible.” (José Lezama Lima: “Rapsodia para el mulo” *La fijeza*, en *Ibíd.*, p. 145).

de lo manifiesto con aquello que no está a la vista<sup>1112</sup>. Debemos recordar que Lezama afirmaba que “lo que se puede llamar cuerpo poemático, es tan solo un gran trozo de hielo que fluye en una corriente invisible<sup>1113</sup>”. Y con respecto al poemario *Poemas invisibles* de Baquero, cabe mencionar el carácter biunívoco del mismo en tanto que, por una parte hace alusión a la propia situación de marginación literaria, y por otra al poder del poeta para captar aquello que es invisible a los ojos de la mayoría. Anexa a esta segunda connotación, tenemos la caracterización de Lezama Lima para quien también en cierto modo la creación se relaciona con la invención, de acuerdo con sus propias palabras, que se vinculan a Gastón Baquero, acerca de la creación poética como forma de añadir a la realidad aquello de que carece<sup>1114</sup>:

Yo siempre esperaba algo, pero si no sucedía nada entonces percibía que mi espera era perfecta, y que ese espacio vacío, esa pausa inexorable tenía yo que llenarla con lo que al paso del tiempo fue la imagen. Por eso la poesía ha sido en mí siempre vivencial, alrededor de una pausa, de un murmullo, se iba formando la novela imagen, yo iba reconstruyendo por la imagen los restos de planetas perdidos, de zumbidos indescifrables<sup>1115</sup>.

Con relación a este tema, Lezama utiliza el verbo “invencionar” y afirma que la imagen es la “realidad del mundo invisible”<sup>1116</sup>, y lo concreta en poemas como “Noche insular, jardines invisibles” o “Un puente, un gran puente” en el que el sintagma “un gran puente que no se le ve” se repite a lo largo del poema hasta convertirse en un estribillo, y que recuerda al río invisible de Gastón Baquero: “Viví sesenta años a la orilla de un río / que sólo era visible para los nacidos allí” (“El río”, *P. C.*, 290). Por su

---

<sup>1112</sup> Es posible que el poemario de Lezama Lima relacionado con la vivencia del mundo de lo invisible, el titulado *Noche insular: jardines invisibles* (1941), haya estado en el subconsciente de Baquero cuando escribió su mencionado poemario *Poemas invisibles* (1991), en cualquier caso no deja de ser una especulación que convierte su recreación en una hipertextualidad no manifiesta.

<sup>1113</sup> Cintio Vitier: *Para llegar a Orígenes*, op. cit., p. 21.

<sup>1114</sup> En repetidas ocasiones nos hemos referido a la capacidad de Baquero para rehuir aquellos aspectos más desagradables de la realidad, transformándolos a su antojo para lograr así el efecto deseado.

<sup>1115</sup> *Interrogando a Lezama Lima*, Barcelona, Centro de investigaciones literarias de la Casa de las Américas, Cuadernos Anagrama, 1971, p. 8.

<sup>1116</sup> Armando Álvarez Bravo: "Órbita de Lezama Lima", en Pedro Simón: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas, 1970, p. 57.

parte, en *Paradiso* lo visible es una manifestación de lo invisible<sup>1117</sup>, de modo que parece tratarse de una constante que se extiende a toda la creación literaria del cubano.

Siguiendo con la idea de la poesía como forma de conocimiento, resulta interesante consignar la importancia concedida por ambos a la memoria, que tiene además una función principal en el grupo<sup>1118</sup>, y en concreto en los dos autores que nos ocupan. Lezama Lima advierte, siguiendo a Platón, que sólo conocemos aquello que recordamos, y según él “la memoria, en tal sentido, es la resistencia contra el flujo del tiempo; su función por tanto es análoga a la de la imagen en el poema: resistencia final – ya sabemos– en que toman cuerpo las sucesivas metáforas”<sup>1119</sup>. Así, entre otros textos en los que la memoria tiene un papel fundamental, en un poema de *Enemigo rumor* explica: “mi memoria prepara su sorpresa”<sup>1120</sup>, asombro que constituye el contenido del texto. Por su parte, en Baquero, la remembranza como forma de inmersión en la realidad tiene fundamental importancia en muchos de sus textos<sup>1121</sup>; por señalar un ejemplo paradigmático veamos su plasmación en su poema augural: “¿Qué vigilas cuando todos

---

<sup>1117</sup> Como afirma Eloísa Lezama en el prólogo de la novela, Lezama “intentaba buscar ese lenguaje sagrado que clarificara lo que era un mundo invisible, el mundo del prodigio, la *terateia* griega” (José Lezama Lima: *Paradiso*, edición de Eloísa Lezama Lima, *op. cit.*, p. 23).

<sup>1118</sup> En relación con la aludida preeminencia de la evocación en la poesía de Gastón Baquero cabe señalar que ésta tiene una gran importancia en la creación literaria de otros miembros del grupo Orígenes como Cintio Vitier, quien, de acuerdo con Rafael Rojas presenta un apartado de su *Poética* titulado “Mnemosyne” con unas “referencias doctrinales que provienen de la tradición platónica y cristiana que asocia el verbo y la sabiduría a la evocación o reminiscencia de ideas innatas” (Rafael Rojas: *Tumbas sin sosiego*, *op. cit.*, p. 150).

<sup>1119</sup> Guillermo Sucre: “Lezama Lima: el logos de la imaginación”, *loc. cit.*, pp. 334-335.

<sup>1120</sup> José Lezama Lima: “Una oscura pradera me convida”, *Enemigo rumor*, en *Poesía completa*, *op. cit.*, p. 31. Entre los variados ejemplos de un uso de la memoria en la poesía de Baquero cabe mencionar la de aquello que se comporta en el poema “como la memoria de un astro húmedo y remontado (José Lezama Lima: “San Juan de Patmos ante la puerta latina”, *Enemigo rumor*, en *Ibíd.*, p. 76), en “necesito moverme en el baile hecho para otros, / mi memoria precisa las danzas de mi nacimiento (José Lezama Lima: “Danza de la Jerigonza”, *La fijeza*, en *Ibíd.*, p. 191), o “reposaba entre el árbol inmóvil / y el río de móvil memoria” (José Lezama Lima: “Lo inaudible”, *Fragmentos a su imán*, en *Ibíd.*, p. 437).

<sup>1121</sup> Como muestra de la importancia de la memoria en la poética baqueriana tenemos los siguientes versos en los que se nos dice acerca del caballero que “su memoria persigue / los parajes extensos” y se refiere asimismo a la memoria de Dios como “la siempre rechazada, / pero la siempre entera, / corporal, cristalina, / memoria del Señor” (“El caballero, el diablo y la muerte”, *P. C.*, 81-85), u otros en los que el yo lírico explica “cuando mi piel arde en la memoria, / cuando recuerdas, niegas, resucitas, pereces” (“Testamento del pez”, *P. C.*, 86), o “La memoria se acerca temblando a la ventana” (“Octubre”, *P. C.*, 59), “Es un tiempo que ilumina y llena la memoria, y la ocupa entera” (“Para Berenice, canciones apacibles”, *P. C.*, 115), o “Y golpeaba implacable los dolorosos bosques de la memoria” (“El sol, los niños y además la muerte”, *P. C.*, 134), entre otros muchos.

duermen y no estás oyendo? / Las cúpulas despiertas. Las interminables escaleras de la memoria” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 46) o el también representativo “Memorial de un testigo” en el que el yo lírico afirma: “y todo se me confunde en la memoria, todo ha sido lo mismo” (“Memorial de un testigo”, *P. C.*, 108). La memoria se constituye así en la potestad de ese testigo que recorre la historia para plasmar en el poema los acontecimientos más dispersos y dotarlos de nuevo sentido.

Por su parte, también la inocencia, en tanto que interpretación del poema como producto escrito por un niño, es un motivo relacionado con el conocimiento poético, a la vez que un punto de contacto de Lezama Lima con Gastón Baquero, pues en sus “Palabras escritas en la arena por un inocente” el yo lírico es un niño que se limita a plasmar el dictado divino. En *Fragmentos a su imán* de Lezama toda la poesía del autor se plantea, según Emilio de Armas, como un sueño del que el lector despierta con la sensación de que su obra poética ha sido un espacio creado por un niño para apresar el rocío celeste, esto es, “como si el fabuloso palacio de su obra –donde parece que vamos a hallar, poseídas por la imaginación y la imagen, todas las sustancias y todas las esencias– no fuese más que el inconmensurable recinto que un ávido niño ha levantado para apresar «el rocío tenaz del cielo»<sup>1122</sup>.

Relacionados con el motivo de la metamorfosis –contenido que ya hemos introducido al hablar de la metáfora– son importantes los rasgos principalmente carnalescos de los que habla Rita Molinero para referirse a la poesía de Lezama, que están presentes también en la obra poética de nuestro autor, y que se presentan como motivos recurrentes de la literatura cubana. Son, según ella, entre otros la teatralidad, la parodia, el desdoblamiento de personajes, y el motivo del sueño. En primer lugar, lo teatral se manifiesta en Gastón Baquero por la asunción del motivo de la vida como

---

<sup>1122</sup> José Lezama Lima: *Poesía*, edición de Emilio de Armas, Madrid, Cátedra, 1992, p. 19.

ficción y también por la inserción de diálogos históricos en el poema, de acuerdo con lo que la mencionada investigadora interpreta como tal: "La teatralidad fundamenta la esencia de todo texto neobarroco. No se refiere sólo al tópico común en la literatura barroca de la vida como teatro, sino al sentido dialógico que mencionaba Sarduy". Así, según ella es posible hablar de "teatralización de la escritura donde una situación dada está calcada discretamente de un texto anterior. Dialogismo que evidencia que estamos ante un discurso polifónico y no ante la escritura monolítica del realismo burgués"<sup>1123</sup>.

El segundo de estos elementos, la parodia, tiene como intención vencer el miedo, la seriedad y la opresión, y también está presente en Gastón Baquero a través de la ironía constante en sus poemas y el modo tan personal del poeta de jugar con la seriedad de la existencia. Por su parte, el tercer motivo, el relativo al desdoblamiento de los personajes es instalado en Baquero con las continuas metamorfosis que experimentan los personajes aludidos por el poeta y también en el valor antitético a ellos asociado.

También equivalente en Gastón Baquero y Lezama es el diálogo entre la historia y la poesía. En ambos hay un juego de fantasía que les permite relacionar a su antojo momentos o personajes de la historia. De Lezama Lima dice David Huerta "que edifica una obra constelada de curiosos y magnéticos encuentros: Nietzsche aparece en Guanabacoa y los ritos egipcios reciben la brisa de las playas americanas"<sup>1124</sup>. Finalmente, el funcionamiento del sueño<sup>1125</sup> en el que se produce una falta de demarcación con respecto a la realidad para Rita Molinero<sup>1126</sup>, en Gastón Baquero es un

---

<sup>1123</sup> Rita V. Molinero: *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, op. cit., pp. 111-112.

<sup>1124</sup> José Lezama Lima: *Muerte de Narciso. Antología poética*, selección y prólogo de David Huerta, Madrid, Alianza editorial, 1988, p. 20.

<sup>1125</sup> "El sueño pasa a ser [con la tradición carnavalesca] una nueva forma de vida, la posibilidad de una existencia completamente distinta, organizada de acuerdo a diferentes leyes de las que rigen el mundo objetivo. [...] Se crea entonces en la dimensión onírica una situación extraordinaria que sería imposible de realizar en la dimensión real y que pretende, al igual que en el género de la menipea, probar otras posibilidades tanto del hombre como de sus ideas. Desde su aparición y a través de su desarrollo diacrónico, la percepción carnavalesca del sueño como realidad autónoma ha continuado, a pesar de sus variantes, configurando una sólida tradición" (Rita V. Molinero: *Jose Lezama...*, op. cit., p. 124).

<sup>1126</sup> *Ibid.*, p. 126.

elemento fundamental –como hemos explicado ya– de su poema “Palabras escritas en la arena por un inocente”, texto para el que me remito a las páginas correspondientes de la presente tesis doctoral<sup>1127</sup>.

Entre aquellos motivos de menor calado que son igualmente comunes a ambos tenemos los que presentamos a continuación: el de la isla como paraíso y la recreación mitológica presente en Lezama, también plasmado por Gastón Baquero en sus textos, siempre relacionado con el insularismo como mito al ya nos hemos referido con anterioridad, y que podemos apreciar en el siguiente poema:

La mar violeta añora el nacimiento de los dioses,  
Ya que nacer es aquí una fiesta innombrable,  
Un redoble de cortejos y tritones reinando.  
La mar inmóvil y el aire sin sus aves,  
Dulce horror el nacimiento de la ciudad  
Apenas recordada<sup>1128</sup>.

La especial visión de la isla se deja ver también en algunos versos de otros poemas: “Como ebrios que han llegado a una isla desierta, / la lluvia rodea la mirada.”<sup>1129</sup>, o en el siguiente fragmento:

Llamadas voces corrían por el canto del cielo  
Bordeando de los dedos las islas.  
Una voz que se aislaba,  
Palmeras, islas nadadoras, hojas del recuerdo,  
Nevando el perfil más voraz”<sup>1130</sup>.

---

<sup>1127</sup> Nos referimos fundamentalmente al apartado dedicado a la idea de la vida como un sueño, y a su trascendencia en el dramaturgo del siglo XVII español Calderón de la Barca.

<sup>1128</sup> José Lezama Lima: “Noche insular: jardines invisibles” *Enemigo rumor*, en *Poesía completa, op. cit.*, p. 82). Según Daniela Evangelina Chazarreta el mar es un motivo recurrente en el mencionado poemario y sobre todo en el poema “Muerte de Narciso: “uno de los aspectos implícitos en la presencia omnisciente del mar en una cultura insular nos lleva al escenario poético de gran parte de la obra de Lezama, en especial “Muerte de Narciso” y *Enemigo rumor* (Daniela Evangelina Chazarreta: *Lecturas de la tradición en la poesía de José Lezama Lima, op. cit.*, p. 69).

<sup>1129</sup> José Lezama Lima: “Tapiz del ciego”, *Aventuras sigilosas*, en *Poesía completa, op. cit.*, p. 100.

<sup>1130</sup> José Lezama Lima: “Como un barco”, *Enemigo Rumor*, en *Ibíd.*, p. 42.

De modo que podemos percibir la alusión a lo insular en la poesía de Lezama, quien instaura una realidad poemática en el instante en que “cuando el misterio o la marcha de las tortugas no aúlla, / pero se vuelve blanco, como el hilo blanco que separa los labios / de la piel, como el cuerpo cuando es traspasado por el sol, / señalando cada uno de sus peligros y de sus islas fragantes”<sup>1131</sup>. Por otro lado, el motivo de la rueda celestial, procedente de algunos clásicos renacentistas como Fray Luis de León, presenta una visión armónica de lo celestial, que en el cubano se concreta en los siguientes versos: “Rueda el cielo –que no concuerde / su intento y el grácil tiempo– / a recorrer la posesión del clavel / sobre la nuca más fría”<sup>1132</sup>. Sin embargo, tanto Lezama como Baquero se apartan de la inconfundible visión de Fray Luis, en quien la distancia entre cielo y tierra se hace casi insalvable: Lezama contrapone a la durabilidad del mundo supracelstial, la caducidad del infracelestial, desde su cosmovisión profundamente católica, y plantea un universo más próximo al hombre. También Baquero, aunque confronta las realidades celeste y terrena, esboza la posibilidad de descubrir esa armonía celeste desde la distancia: “No hay himno nupcial para nosotros: somos el espejo de la nada. / Pero yo escucho en torno nuestro toda la música del cielo” (“Palabras de Paolo al hechicero”, *P. C.*, 113). Esto es, de manera similar a lo que acontecía en el poemario de Lezama en el que existe “un rumor, la voz de Dios, que se hace asequible”<sup>1133</sup>, también en Baquero es perceptible un reflejo de ese asiento paradisíaco.

De hecho, la idea del cuerpo como cárcel del alma, asociada de algún modo a la elevación en busca de lo celeste, también es común a ambos, teniendo como intermediario de nuevo la figura de Fray Luis. Retoma Lezama la idea del cuerpo como prisión: “Rueda el cielo / sobre la extraña flor de este cielo, / de esta flor, / única cárcel: /

---

<sup>1131</sup> José Lezama Lima: “Cuerpo, caballos”, *Enemigo rumor*, en *Ibíd.*, p. 66.

<sup>1132</sup> José Lezama Lima: “Rueda el cielo”, *Enemigo rumor*, en *Poesía completa*, *op. cit.*, p. 29-30.

<sup>1133</sup> Daniela Evangelina Chazarreta: *Lectura de la tradición en la poesía de José Lezama Lima*, *op. cit.*, p. 80.



corona sin ruido”<sup>1134</sup>. En Baquero esta imagen se presenta en su poema “Breve viaje nocturno” en el que explica cómo durante el sueño “mi alma sale de mí, se va de viaje / guiada por elefantes blanquirrojos, / y toda la tierra queda abandonada, / y ya no pertenezco a la prisión del mundo” (“Breve viaje nocturno”, *P. C.*, 183). Se trata de una visión de lo trascendente que convierte al poeta en testigo de lo imperceptible, que nos lleva a la concepción de Lezama Lima de una escritura poética que rebosa lo individual:

El poeta es como un copista que al copiar prefiere hacerlo en éxtasis. Al desaparecer este estado perentorio y resolver una forma de escritura, crearía entonces estilos ajenos con mano propia. Mientras que si copia, es tan misterioso reproducir una letra, un número. Al crear, al intentar hacerlo, la discontinuidad se hace tan desmesurada que es imposible la potencialidad coincidente<sup>1135</sup>.

Entre los motivos accesorios, a los que nos estamos refiriendo en las presentes páginas, cabe señalar el baile como un impulso común a ambos escritores; en Gastón Baquero a través de su vinculación con las danzas medievales de la muerte pero también sirviéndose de otras connotaciones aplicables a la danza, como el erotismo o la diversión<sup>1136</sup>, y en Lezama Lima a partir de una conexión similar en tanto que concluye: “Bailar es encontrar la unidad que forman los vivientes y los muertos”<sup>1137</sup>, pero también asociado a cierta voluptuosidad, así como relacionado con el motivo del disfraz que tanta proyección tiene en la poesía de Gastón Baquero<sup>1138</sup>.

---

<sup>1134</sup> José Lezama Lima: “Rueda el cielo”, *Enemigo rumor*, en *Poesía completa, op. cit.*, p. 30. Esta idea, también se encuentra antecedida en el poema de Fray Luis de León “[Cuando contemplo el cielo]” en el que nos hallamos ante un yo lírico que exclama: “mi alma que a tu alteza / nació, ¿qué desventura / la tiene en esta cárcel baja, oscura?” (Fray Luis de León: *Poesía*, edición de Antonio Ramajo Caño, *op. cit.*, p. LXXXVII).

<sup>1135</sup> José Lezama Lima: *Introducción a los vasos órficos*, Barcelona, Barral editores, 1971, pp. 19-20.

<sup>1136</sup> Entre los ejemplos de plasmación de la danza en Baquero tenemos los siguientes versos: “esta danza y este canto, esta belleza golpeadora en el bajo vientre, estas victorias, / elevan al hombre más allá del glorioso desdén por la muerte, lo mantean / como a un polichinela humanizado por el impuro amor a las hetairas” (“Rapsodia para el baile flamenco”, *P. C.*, 111), o “me llamo Giuseppe Garibaldi, quiero ser para usted únicamente / el joven que bailaba como nadie el rigodón en las fiestas de Quito (“Manuela Sáenz baila con Guiseppe Garibaldi el rigodón final de la existencia”, *P. C.*, p. 262).

<sup>1137</sup> José Lezama Lima: “El coche musical”, *Dador*, en *Poesía completa, op. cit.*, p. 328.

<sup>1138</sup> Algunos ejemplos en que Lezama alude al motivo del disfraz son los que siguen: “Cada uno de los enmascarados de las primeras mesas, y cada una de las figuras en armadura, van también danzando entre

Por su parte, entre los numerosos elementos comunes a Gastón Baquero y a Lezama Lima también se encuentra el personaje de Absalón, motivo bíblico que es recreado también por ambos poetas, lo que muestra una gran afinidad entre ambos miembros del grupo *Orígenes*. Lezama Lima empieza así el texto número IV de su tercer bloque de poemas dentro de *La fijeza*:

Absalón, Absalón,  
La orden no será cumplida, cumplieron.  
Pedía paz, pero el alcornoque,  
La cabellera y la mula tienen plástico destino.  
Como una mosca hueca viene el dardo.  
Y tu cuerpo se guindaba para cerrar la huida<sup>1139</sup>.

Y ya para concluir, también la figura del pavo real está presente en Lezama Lima y en Gastón Baquero. Así, al primero pertenecen los siguientes versos: “Los ojos en la cola del pavo real que se irisa”<sup>1140</sup>, en el segundo adquiere enorme significación como colofón para un poema: “eso / es o es la esperanza, / la esperanza es / un pavo real que canta incesantemente en el hombro de Neptuno” (“La esperanza”, *P. C.*, 177).

Pese a la dificultad constitutiva de Lezama, que impide una aproximación mensurada a su obra poética, hemos podido acceder a un corpus de relación intertextual entre Baquero y Lezama Lima. Ello nos ha permitido observar que hay en Lezama como en Baquero una serie de instancias que se encuentran enlazadas entre sí y que confluyen en una especie de red que vertebra, como ya hemos visto, una poética similar en diferentes aspectos: el asunto de la búsqueda de los orígenes se relaciona con el de la invención, que a su vez se encuentra ligada con la capacidad de fabulación, circunstancia

---

la anticipación del primer plano” (José Lezama Lima: “Dador”, *Dador*, en *Ibíd.*, p. 196); “Las danzas llegaron con sus disfraces / al centro del bosque, pero ya el fuego / había desarraigado el horizonte” (José Lezama Lima: “Octavio Paz”, *Fragmentos a su imán*, en *Ibíd.*, p. 361); “¿Hoy que disfrazarse de peluquero para bailar sus propias danzas? / El áspero antifaz se unirá a la espesura de la noche” (José Lezama Lima: “Danza de la jerigonza”, *La fijeza*, en *Ibíd.*, p. 191).

<sup>1139</sup> José Lezama Lima: Poema "IV", *La fijeza*, en *Ibíd.*, p. 167.

<sup>1140</sup> José Lezama Lima: “Tapiz del ciego”, *Aventuras sigilosas*, en *Ibíd.*, p. 100.

inevitable en la suplantación de la naturaleza y la equiparación de la poesía con una sobrenaturaleza, que también se relaciona con la identificación de la escritura con lo sagrado. Son estos y otros aspectos los que ligan por el tronco a estos dos autores, como si se tratase de dos árboles que son a la vez un mismo árbol.

Hablamos de árboles siameses cuando poseen troncos codominantes, esto es, si cuentan con dos troncos principales, que nacen del mismo punto, con calibre similar y copas situadas a la misma altura. Tal es el caso de Lezama y Baquero, dos grandes troncos de la literatura cubana cuyos frutos empiezan a hacerse visibles sobre todo a partir de este nuevo milenio<sup>1141</sup>, y que seguirán creciendo a la par, hasta elevarse entre los grandes macizos de la literatura cubana y universal.

### III.3. El mundo infantil en Eliseo Diego

Todo salvo Cuba se ha derrumbado  
(Camilo Venegas<sup>1142</sup>)

Si Eliseo<sup>1143</sup> y Gastón dejaron de verse tras su salida de Cuba, la historia de su reencuentro es una de las más entrañables que se conozcan, tal vez porque lleva asociada la tristeza de la pérdida y de la necesidad de olvidar. Después de su larga separación se volvieron a encontrar en un acto organizado por la Residencia de Estudiantes de Madrid. A pesar de la frialdad con que Gastón actuó en aquella ocasión, –por el asentado temor a

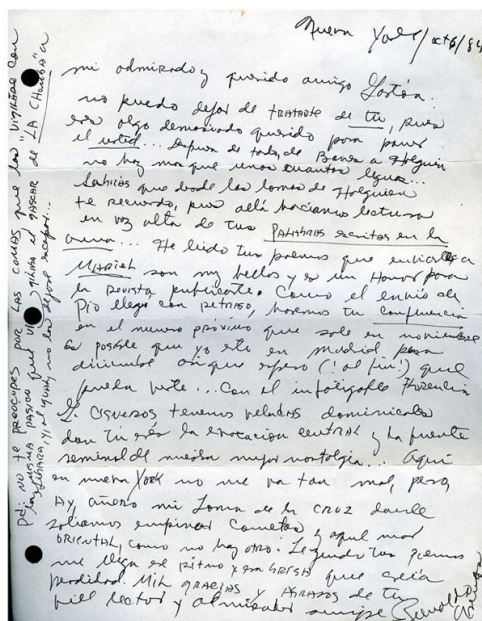
---

<sup>1141</sup> La celebración del centenario del nacimiento de Lezama Lima, en el año 2010, supuso un hito en la valoración de la poesía de este autor. Un hecho similar se está produciendo con Baquero en los últimos años, y en concreto a lo largo de este año 2014, el de su centenario.

<sup>1142</sup> Camilo Venegas: “Eliseo Diego y Gastón Baquero se encuentran en Madrid”. Aunque no hemos podido encontrar en edición escrita ni tampoco una versión digital del mismo, propongo un enlace al vídeo de un recital en que el propio autor lee el texto: <http://www.youtube.com/watch?v=93jJTpc2xdQ> [14/03/2014].

<sup>1143</sup> Eliseo Diego (La Habana, 1920 – México, 1994), perteneciente al grupo *Orígenes* junto con Gastón Baquero, publicó su primer libro *En las oscuras manos del olvido* en 1942.

sufrir con el recuerdo, posiblemente— uno y otro dejan por escrito su admiración y aprecio<sup>1144</sup>.



Carta de Reinaldo Arenas a Gastón Baquero<sup>1145</sup>

Al margen de una historia personal conmovedora, la poesía de Gastón Baquero guarda algunos puntos de contacto con este poeta cubano contemporáneo suyo<sup>1146</sup>. Uno de los elementos que tienen en común, y que nos puede ayudar a ahondar en esta filiación es el tema la fantasía y el de la infancia. En cuanto al primero, tiene lugar en ambos a partir de una especie de narrativización del acto poético que consiste en el relato de una historia. Resulta extraña la interpretación de una obra poética como fantástica si no se produce primero una transformación del poema en fábula, algo que si

<sup>1144</sup> Para rastrear los pormenores de esta amistad truncada por el exilio son interesantes los siguientes documentos: el artículo de Josefina de Diego: "El reencuentro de papá y Gastón" y las "Cartas cruzadas" de Gastón Baquero y Eliseo Diego, ambos recogidos en la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, (1996/1997) Madrid, invierno, 3, pp. 7-8 y 9-12, respectivamente.

<sup>1145</sup> La imagen de este manuscrito ha sido descargada de la siguiente página web: <http://www.library.miami.edu/chc/files/2014/01/chc5033000090001001.jpg> [29/06/1977]

<sup>1146</sup> Acerca de la relación de Gastón Baquero con Eliseo Diego es recomendable la consulta del estudio de J. M. Cohen: *En tiempos difíciles: Poesía cubana de la revolución*, Barcelona, Tusquets, 1970, p. 46-49.

sucede en Eliseo, cuyos textos adoptan incluso la forma de la prosa, y así lo demuestran algunos como “La calle de la Quimera” o “Nadie”<sup>1147</sup>.

El contenido fabuloso de estos textos es similar al de nuestro cubano, si bien en Gastón Baquero sus invenciones siguen conservando su apariencia en verso. Con relación a esta vinculación de la poesía de Gastón Baquero con la de Eliseo Diego<sup>1148</sup> afirma Antonio Fernández Ferrer al prologar su poesía: “No hay cuento fantástico tan fantástico como el simple hecho de vivir”. Por lo demás, a quien se extrañe con la expresión «poesía fantástica» podríamos citarle obras maestras de la literatura hispanoamericana como «Metempsicosis» (1893) de Darío, «La noche cíclica» (1940) de Borges<sup>1149</sup> o «Testamento del Pez» (1941) de Gastón Baquero”<sup>1150</sup>.

El motivo de la fantasía se filtra en ambos poetas además a través de los cuentos infantiles que se presentan en Eliseo Diego de forma continuada. Así, su prologuista se refiere a la “relevancia que tienen en su obra personajes y temas pertenecientes al mundo de los cuentos maravillosos (el Gato con Botas o Caperucita)”<sup>1151</sup> y que evidenciamos en los siguientes versos:

Caperuza del alma, está en lo oscuro  
el lobo, donde nunca  
sospecharías,  
y te mira  
desde su roca de miseria,  
su soledad, su enorme hambre<sup>1152</sup>.

---

<sup>1147</sup> Eliseo Diego: *Noticias de la Quimera* (1975), en *La sed de lo perdido*, edición de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Siruela, 1993, pp. 139-158.

<sup>1148</sup> Los propios títulos de algunos libros de poemas hacen honor a esa comprensión de la poesía como fantasía, como por ejemplo *Divertimentos* (1946), que parece contener también ese carácter juguetón que tampoco está ausente en la poesía de Baquero.

<sup>1149</sup> En el capítulo siguiente, estudiaremos la relación de nuestro poeta cubano con estos dos autores hispanoamericanos, y en concreto con los poemas señalados.

<sup>1150</sup> Diego, Eliseo: *La sed de lo perdido*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>1151</sup> *Ibíd.*, p. 21.

<sup>1152</sup> Eliseo Diego: “La niña en el bosque”, *Los días de tu vida*, en *Ibíd.*, p. 170.

O en los siguientes versos: “Los soldados de plomo / Están apenas en su caja / y entre la dicha y la tiniebla / no queda sino el filo de la lámpara”<sup>1153</sup>; “Alicia va por el espejo, / tú quedas con tu libro, a solas. / Las maravillas del espejo, / ¿doblan quizás las de la sombra?”<sup>1154</sup>. Lo infantil es una constante en Baquero, quien también plasma este motivo de manera generalizada en los juegos de los niños de algunos poemas como los ya mencionados “El sol, los niños y además la muerte” o “Cuando los niños hacen un muñeco de nieve” que también se muestran en Vitier con un carácter trascendente:

Aquí los niños juegan en las salas del polvo  
Suaves moviendo el torpe sueño de las cosas  
Cuya penumbra cruzan sus manos como las palomas  
A imagen de los ángeles en el principio del mundo  
Cuando sus alas esparcían la bendición y las figuras<sup>1155</sup>.

Algo similar acontece en el poema “El oscuro esplendor”, en el que el inocente juego de un niño encierra una realidad trascendente:

Juega el niño con unas pocas piedras inocentes  
En el cantero gastado y roto  
Como paño de vieja.  
[...]  
Sin quererlo  
El niño distraídamente solitario empuja  
La domada furia de las cosas, olvidando  
El oscuro esplendor que me ciega y él desdeña<sup>1156</sup>.

En este caso podemos hablar de la reminiscencia de Gastón Baquero en el poemario de Eliseo Diego *El oscuro esplendor* (1966) en que se advierten claramente las huellas del texto “Palabras escritas en la arena por un inocente” (1942) desde sus primeros versos, mencionados en el fragmento anterior, hasta los finales en los que

---

<sup>1153</sup> Eliseo Diego: “Entre la dicha y la tiniebla” *A través de mi espejo*, en *Ibíd.*, p. 202.

<sup>1154</sup> Eliseo Diego: “Carroll y Alicia”, *A través del espejo*, en *Ibíd.*, p. 203.

<sup>1155</sup> Eliseo Diego: “Los patios, el crepúsculo”, *En la calzada de Jesús del Monte*, en *Ibíd.*, p. 77.

<sup>1156</sup> Eliseo Diego: “El oscuro esplendor”, *El oscuro esplendor*, en *Ibíd.*, p. 91.

afirma: “Roguemos esta noche por un niño / de quien no queda más que una queja de arcilla sin consuelo / entre las vastas ruinas”<sup>1157</sup>.

Algunos motivos secundarios que también están presentes en su camarada origenista son la concepción adánica de la poesía en Gastón Baquero, y de acuerdo con la cual el poeta crea el mundo al enunciarlo, algo que también se puede percibir en algunos poemas de Eliseo como el titulado “Voy a nombrar las cosas” en el que el hecho de dar nombre se vincula con la creación divina: “Y nombraré las cosas, tan despacio / que cuando pierda el Paraíso de mi calle / y mis olvidos me la vuelvan sueño, / pueda llamarlas de pronto con el alba”<sup>1158</sup>. Lo mismo ocurre con el motivo del disfraz, presente ya desde el título de su poema “Todo el ingenuo disfraz, toda la dicha” que además de la máscara inicial presenta un final muy baqueriano: “y lentamente y con prudencia va dejándolo / al fin dormido, a solas con el sueño”<sup>1159</sup>.

Igualmente, el motivo del sueño tiene una importancia vital en ambos:

Que tedio los sepulta como la muerte a los ojos  
Que no los cruza nunca la bendición de unas palomas,  
Que tengo que soñarlos, mi amiga, tan despacio  
Como quien sueña un grave color que nunca viera,  
Como quien sueña un sueño y eso es todo<sup>1160</sup>.

Dicho impulso se presenta también en otro texto de Eliseo Diego, “De las sábanas familiares” en el que dice “Lo sabía porque soñaba que estaba así tendido, soñando que soñaba”<sup>1161</sup>. También el misterio es común a ambos, y en ambos se simboliza a través del motivo de la esfinge: “Vivía en el jardín como la Esfinge. Estaba

---

<sup>1157</sup> Eliseo Diego: “Oración para toda la familia”, en *Prosa y poesía selectas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2004, p. 149.

<sup>1158</sup> Eliseo Diego: “Voy a nombrar las cosas”, *En la calzada de Jesús del Monte*, en *La sed de lo perdido*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>1159</sup> Eliseo Diego: “Todo el ingenuo disfraz, toda la dicha”, *El oscuro esplendor*, en *Prosa y poesía selectas*, *op. cit.*, p. 126.

<sup>1160</sup> Eliseo Diego: “Nostalgia de por la tarde”, *En la calzada de Jesús del Monte*, en *La sed de lo perdido*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>1161</sup> Eliseo Diego: “De las sábanas familiares”, *Divertimentos*, en *Ibíd.*, p. 39.

en el jardín, sencillamente”<sup>1162</sup>, que en Baquero se encuentra en medio de las arenas ancestrales de una playa que es a su vez el Egipto faraónico. En ese sentido, tampoco es muy diferente su tratamiento del tiempo: “Negra, precisa, delicada, allí quedó la hormiga presa en el ámbar y, a la vuelta de veinte millones de años, está aquí ahora como un trocito congelado de qué tiempo increíblemente remoto”<sup>1163</sup>, se trata en cualquier caso de paralelismos cuya interrelación merecería el nombre de hipertextual, por hallarse vinculada a un determinado contexto de la literatura cubana que los dota de un aliento común, y no tratarse de intertextos transcritos por nuestro poeta en su obra.

Coincidencia relevante es la de la publicación de dos poemarios fundamentales en el mismo año: por un lado *Memorial de un testigo* de Gastón Baquero y por otro el mencionado libro de Eliseo Diego *El oscuro esplendor*, ambos en el año 1966. A este hecho se refiere Emilio de Armas en su artículo sobre ambos<sup>1164</sup>, en el que revela el carácter sintomático de esta concurrencia en la publicación por parte de los originistas de sendos poemarios fundamentales para las letras cubanas del momento.

Hemos tomado como ejemplo paradigmático la obra de un poeta bastante anterior, José Martí, y la de dos contemporáneos suyos del grupo Orígenes, pero tanto en la literatura precedente –tales son los casos de Emilio Ballagas, Eugenio Florit, entre otros– como entre sus coetáneos, algunos ya aludidos indirectamente, como Virgilio Piñera<sup>1165</sup>, es perceptible esta comunión de Baquero con la poesía cubana de todos los tiempos, la que nos permite hablar del tronco milenario sobre el que descansa la verticalidad ascendente de su poesía.

---

<sup>1162</sup> Eliseo Diego: “La esfinge”, *Versiones*, en *Ibíd.*, p. 104.

<sup>1163</sup> Eliseo Diego: “El tiempo y su paso”, *Libro de quizás y de quien sabe*, en *Ibíd.*, p. 221.

<sup>1164</sup> Según el crítico, “El año de 1966 habría sido para la poesía cubana, sin duda alguna, el “año de *El oscuro esplendor*”, si al mismo tiempo, en España, Gastón Baquero no hubiera publicado su *Memorial de un testigo*” (Emilio de Armas: “Eliseo Diego y Gastón Baquero: un testimonio desde el oscuro esplendor de la memoria”, *loc. cit.*, p. 51).

<sup>1165</sup> Acerca de los restantes miembros del grupo sería beneficiosa la elaboración de estudios al respecto, tanto de la huella dejada por ellos en nuestro autor como de la impronta de Baquero en sus obras.



#### **CAPÍTULO IV. Las ramas: la literatura hispanoamericana.**

Sólo cuando la vio de cuerpo entero comprendió que lo hubiera llamado Nicanor Nicanor (sic) que es el nombre con que la muerte nos conoce a todos los hombres en el instante de morir...

(Gabriel García Márquez: *El otoño del patriarca*<sup>1166</sup>).

No cabe duda de la importancia que la literatura hispanoamericana adquiere en la poesía de Gastón Baquero, lo que nos permite hablar de un entramado en su obra poética en función de la categoría que determinados autores adquieren. No estamos, sin embargo, ante un hecho aislado sino que se trata de una realidad perceptible en todos los orígenes, y sobre todo esperable si tenemos en cuenta el grado de filiación existente entre las literaturas continentales desde sus primeros textos, y que en numerosas ocasiones nos lleva a concebir las diferentes muestras nacionales como un todo. Tal es el caso del estudio de un Barroco americano en contraposición con el europeo, o la consideración de un Modernismo totalizador que tiene a Rubén Darío como eje y que luego se extiende a nuestra península. Lo mismo puede señalarse para la narrativa, que nos permite estudiar el *Boom* de los años 60 y del *Realismo mágico* como fenómenos que aglutinan autores y obras de diferentes países de la América hispana.

Son muchos los autores de la literatura hispanoamericana que tendrían cabida en el presente estudio, sin embargo, nos vemos obligados a ceñir esta investigación a unos cuantos nombres, los que consideramos más representativos de la impregnación que Baquero tuvo de estas literaturas hispanoamericanas. Somos conscientes, sin duda, de la importancia que autores como José Asunción Silva, Octavio Paz, Pablo Neruda, Alfonso Reyes, José Gorostiza<sup>1167</sup>, y el mismo Gabriel García Márquez, arriba mencionado, entre

---

<sup>1166</sup> Gabriel García Márquez: *El otoño del patriarca*, Barcelona, Plaza & Janés, 1975, p. 269.

<sup>1167</sup> Acerca del poeta colombiano, Baquero publicó en *Diario de la Marina*, el 19 de mayo de 1946, un artículo titulado “José Asunción Silva en el cincuentenario de su muerte”; a Octavio Paz lo conoce personalmente, y participa con él en las sesiones de lectura poética del Palacio Real; Baquero alaba al Neruda de *Residencia en la tierra*, en “Polémica inútil por Neruda”, publicado en *Diario de la Marina* el 6

muchos otros, tienen en el desarrollo poético de Baquero y que, de haber sido posible, merecerían hallarse entre estas páginas.



**Gastón Baquero (a la izquierda) al lado Octavio Paz (en el centro) en la velada del Palacio Real, presentada por la catedrática Carmen Ruiz Barrionuevo<sup>1168</sup>**

#### **IV.1. Rubén Darío: un talismán resistido.**

“Un poeta, y más un poeta de gran potencia germinativa, engendradora sin descanso, y tan arrebatada como la de Darío, viene a ser al final de su vida como un gran árbol. Y puede tener, como un árbol de demasiada fronda y de vida excesiva, ramas sobrantes, lianas parasitarias, incrustaciones que no han pasado de la corteza. Quitarle todo eso al árbol no es talarlo, sino dejarlo en su pura médula, en su esencia”

(Gastón Baquero: “Lo perdurable y lo efímero en la obra de Rubén Darío”<sup>1169</sup>)

Aunque ha motivado no pocas controversias, Rubén Darío<sup>1170</sup> es un autor que ha sido profundamente valorado por algunos miembros de Orígenes, como Lezama Lima o el propio Gastón Baquero. Esto es, aunque los origenistas mostrarán una poética contraria al autor ello no impedirá que, al mismo tiempo valoren en su justa medida los logros alcanzados por Darío. Así lo dejará claro José Lezama Lima en el encuentro

---

de febrero de 1958, y sobre Alfonso Reyes, escribió “Curiosas cartas de Alfonso Reyes”, en *Indios, blancos y negros en el caldero de América*, op. cit., pp. 279-280.

<sup>1168</sup> Imagen de archivo, facilitada por la Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo.

<sup>1169</sup> Gastón Baquero: “Lo perdurable y lo efímero en la obra de Rubén Darío”, en *Darío, Cernuda y otros temas poéticos*, op. cit., pp. 20-21.

<sup>1170</sup> Rubén Darío (1867-1916), considerado como el máximo representante del Modernismo, escribió diversos libros de poemas entre los que destacan *Azul* (1888), *Prosas profanas* (1896) o *Cantos de vida y esperanza* (1905).

conmemorativo del centenario del autor que tuvo lugar en Varadero (Cuba) en 1967<sup>1171</sup>. Al mismo tiempo, al otro lado del Atlántico, en otro homenaje al poeta nicaragüense, organizado por el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid, Baquero exponía su trabajo “Lo perdurable y lo efímero en la obra de Rubén Darío”<sup>1172</sup>, en el que ponderaba lo valioso y refutaba lo superfluo de la obra del modernista. Al margen de las posibles reminiscencias de Darío, que pueden hallarse y efectivamente se localizan en la obra de Baquero, el elevado número de escritos que le dedicó transparenta su admiración. Entre ellos destacamos, además del ya mencionado, algunos títulos como “Los rostros de Rubén”, “El ideario estético de Darío”. “Darío visto por Benavente (y viceversa)”, y “Prólogo de Darío para el libro de un poeta cubano”<sup>1173</sup>.

Teniendo en cuenta que la poesía modernista se sirve especialmente de los sentidos de la vista y el oído, no podemos dejar de comentar su posible repercusión en Baquero. El uso exacerbado de la musicalidad durante el Modernismo y concretamente en Rubén Darío, así como su sensualidad, son algunos rasgos generales aplicables al conjunto de los versos de nuestro autor. Si bien el poeta reniega, como ya hemos comentado, de la sonoridad y pompa presente en sus primeros textos<sup>1174</sup>, ésta no dejará de acompañarle de algún modo durante el resto de sus años como escritor. A este respecto, Alberto Díaz-Díaz individualiza algunos poemas como “Ciervo en la muerte”

---

<sup>1171</sup> José Lezama Lima: “Rubén Darío”, en *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, *op. cit.*, pp. 50-55.

<sup>1172</sup> Gastón Baquero: “Lo perdurable y lo efímero en la obra de Rubén Darío”, en *Darío, Cernuda y otros temas poéticos*, *op. cit.*, pp. 13-61.

<sup>1173</sup> Todos los textos mencionados fueron incluidos, igual que el anterior, en la sección dedicada a este poeta, en el mencionado libro, en *Ibíd.*, pp. 11-143.

<sup>1174</sup> Refiere Baquero sus lecturas infantiles como condicionantes de su forma de escribir: “Me veo de muy niño, sin haber aprendido del todo a leer, con una libretas de ésas en las manos, leyéndole en voz alta poemas a la tía, para que los fuese pasando a la libreta suya. Poemas de Darío, de Nervo, de Díaz Mirón, de Heredia, de Zenea, de Martí, de Manuel Acuña, de Silva, de Julio Flórez... Esto, se afirma, deja huella. Cuando me reprocho el énfasis, lo oratorio, lo demasiado elocuente a veces que hay en los poemas que escribo, me consuelo pensando que no sólo he nacido en el Trópico, en el retumbante mundo antillano, sino que además entré en el mundo de la poesía arrastrado por unas melodías que eran más bien sonsonete y trompetería, énfasis y sentimentalismo sin límites” (Felipe Lázaro: *Conversaciones con Gastón Baquero*, *op. cit.*, p. 26).

donde está clara la aproximación entre Gastón Baquero y la poesía rubendariana<sup>1175</sup>, aunque pensamos que se trata de una filiación que es posible descubrir además, como ya adelantamos, en estadios más avanzados de su creación literaria. También las palabras de Luis Suñén nos dan una idea del rastro que este poeta pudo dejar en Baquero: "La influencia de Darío en Gastón es tan natural como pueda serlo en un momento dado en cualquiera de los que han escrito la mejor poesía española del siglo pasado, como no, Blas de Otero incluido"<sup>1176</sup>. Aunque nosotros no hablaremos de influencia para la relación que vincula a Baquero con Rubén Darío, sí dejamos constancia de la impronta literaria que este poeta dejó en él, a un tiempo, amante y detractor del universo erigido por el nicaragüense. Esto es, en su empeñada defensa de Darío, Gastón Baquero cifra también el ser de su obra poética como excesivamente condicionada por la pompa y el despliegue retórico del momento histórico que atravesaba la poesía de su tiempo. Incapaz de escapar de la mediocridad, el poeta nicaragüense se repliega a este determinismo ambiental, como también lo habría hecho nuestro autor. Así pues, en Darío conviven tópicos que carecen de auténtica validez literaria, junto a elementos poéticos de sumo mérito.

Adentrándonos ahora en los elementos rubendarianos que tienen algún reflejo en los versos del cubano, cabe señalar la inquietud ante el misterio como uno de los más representativos. En el Darío de *Cantos de vida y esperanza* aparece una preocupación

---

<sup>1175</sup> En lo que se refiere a la delicada ornamentación y a la cuidada sonoridad y forma de sus versos, señala el autor que "la poesía curada ya del tópico modernista, del encurtido de suntuosidades que retardaban como dentro de un pomo su sabor desfigurado, puede volver por los valores de lo precioso que secretaron primeramente las ostras de Casal y de Darío. El mito, la fabulosa fabla reencarna en el verso de Gastón Baquero «Ciervo en la muerte» es la transfiguración del mito de Acteón devorado por los perros que azuza Artemisa. Lo que de musical y lírico ha cuajado en varios siglos de plástica le da pretexto al poeta para modelar y bruñir con más primor la forma; la entrega a la belleza pura que Darío y Juan Ramón conquistaron para el verso castellano. Y lo escultórico aparece ya sin interferencias de marmóreos bibelóts: "Posadas bajo el coro talladas temblorosas / las pequeñas columnas de esperanzas oscuras" (Alberto Díaz-Díaz: *Perfil íntegro de Gastón Baquero*, *op. cit.*, p. 186).

<sup>1176</sup> Acerca de esta proximidad entre Baquero y Rubén, el mismo crítico ha definido a Baquero, en una revista dedicada a la música, como un grande "dedicado a desentrañar a otro gigante como Rubén Darío a partir de las malas lecturas de su obra y de las líneas maestras que configuran su verdadera grandeza" (Luis Suñén: "Otra vez Gastón se vuelve visible", en *Scherzo* (2014) mayo, XXIV, 296, y en Internet: <http://www.scherzo.es/content/otra-vez-gast%C3%B3n-se-vuelve-visible> [20/05/2014]).

por lo enigmático, por el más allá y por la sangre, esto es, estamos ante la inquietud por la raza hispanoamericana de un cristiano que ha perdido pero que vuelve a sus raíces, así como también resulta significativa la obsesión por el tema de la muerte que tiene como máximo exponente el poema “Lo fatal”, cuyos últimos versos consignan la importancia de este contenido asociado al misterio de la existencia: “lo que no conocemos y apenas sospechamos, / y la carne que tienta con sus frescos racimos, / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos / y no saber adónde vamos, / ni de dónde venimos!”<sup>1177</sup>. No es preciso recordar la constante referencia de Baquero al tema de la muerte y la indefinición que tiñe en mayor o menor medida toda su poesía, y que nos permite hablar una vez más de la pluralidad de algunos hipertextos baquerianos.

Igualmente, tiene similar importancia para ambos el papel del poeta como supervisor de la historia y forjador del misterio y, asociado a este, el motivo de la esfinge. Acerca de la posibilidad del yo lírico de integrarse en diferentes instantes temporales, cabe señalar las afirmaciones del texto: “He cantado, en mis diferentes modos, el espectáculo multiforme de la Naturaleza y su inmenso misterio. He celebrado el heroísmo, las épocas bellas de la Historia, los poetas, los ensueños, las esperanzas. He impuesto al instrumento lírico mi voluntad del momento”, para justo después presentarse a sí mismo en los siguientes términos:

Amador de la lectura clásica, me he nutrido de ella, mas siguiendo el paso de mis días. He comprendido la fuerza de las tradiciones en el pasado, y de las previsiones en lo futuro. He dicho que la tierra es bella, que en el arcado del vivir hay que gozar de la realidad, alimentados de ideal. Y que hay instantes tristes por culpa de un monstruo malhechor llamado Esfinge. Y he cantado también a ese monstruo malhechor<sup>1178</sup>.

---

<sup>1177</sup> Rubén Darío: “Lo fatal”, XLI, *Cantos de vida y esperanza*, en *Poesía*, Prólogo de Ángel Rama, edición de Ernesto Mejía Sánchez y cronología de Julio Valle Castillo, *op. cit.*, p. 297.

<sup>1178</sup> *Ibid.*, p. 305.

Por su parte, la función del vate supone para Baquero, ya desde uno de sus primeros textos representativos “Palabras escritas en la arena por un inocente”, una inversión del juicio asumido por Rubén Darío. Digamos que, enfrentado al poderoso papel de los poetas en su consideración rubendariana de baluartes divinos, se encuentra su reinterpretación antillana como simples bufones, que surge tras la inversión de la pintura positiva del nicaragüense, degradando la función del poeta a través de una metáfora muy personal. Así, mientras Rubén Darío compara al poeta con un profeta del Antiguo Testamento y, considerando al artífice como un intérprete del universo, prorrumpe: “¡Torres de Dios! ¡Poetas! / ¡Pararrayos celestes / que resistís las duras tempestades”<sup>1179</sup>, Baquero deforma su labor, al situarlo a la altura de un bufón, si bien un bufón de Dios, henchido de sabiduría: “Bufón, rojo anciano, sabio dominante, le dirás la verdad. / Diciendo tus verdades, bufón, anciano dominante, sabio de Dios, alerta” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 48). Se trata, asimismo –por el distanciamiento entre concepciones de alguna manera enfrentadas– de una suerte de *contrafacta*, o lectura a lo profano, que Gastón Baquero elabora partir del verso de Darío, si bien conservando cierto halo trascendente. Mientras que en Darío los poetas enaltecen al Creador, en Baquero lo degradan, diciéndole la dolorosa realidad del mundo, tal y como plantean además los siguientes versos de Baquero: “Voy a lloverle a Dios / sobre su misma cara / el sufrimiento de todos los humanos” (“Con Vallejo, en París, mientras llueve”, *P. C.*, 251). Se trata en cualquier caso de una conceptualización que proyecta la figura del poeta sobre la de Dios, en una misma línea, y que procede de la idea clásica del ser divino como inspiración para el lírico.

En otro orden de cosas, tampoco es ajena a Baquero la inclinación de Darío hacia algunos temas de ascendencia pitagórica, como el de la reencarnación, que está presente

---

<sup>1179</sup> Rubén Darío: “¡Torres de Dios! ¡Poetas!”, IX, *Cantos de vida y esperanza*, en *Poesía, op. cit.*, p. 256.

en algunos poemas suyos como “Metempsicosis” o “Reencarnaciones”, en los que en breve nos adentraremos. Multiplicidad del ser que también hallamos en un poeta que, como Baquero, concibe al ser humano caracterizado por una identidad plural: “Pero ¿qué voy a hacer, si estoy atado al potro / en que, ganado el premio, siempre quiero ser otro, / y en que, dos en mí mismo, triunfa uno de los dos?”<sup>1180</sup>. Sabemos que el poeta antillano tenía un conocimiento directo del tema de la reencarnación en Darío, como demuestra el siguiente fragmento que recoge el poema ya mencionado “Metempsicosis”, y que establece muchos paralelismos con el desplazamiento temporal utilizado por nuestro poeta en su texto “Memorial de un testigo”. Recordemos los versos del poema sugerido: “Yo Rufo Galo, fui soldado y sangre / tuve de Galia, y la imperial becerra / me dio un minuto audaz de su capricho. / Eso fue todo.” Y unos versos más adelante “Yo fui llevado a Egipto. La cadena / tuve al pescuezo. Fui comido un día / por los perros. Mi nombre, Rufo Galo. / Eso fue todo”<sup>1181</sup>. Recordemos como equivalentes algunos personajes con los que el yo lírico dice haber compartido espacio físico en el poema de Baquero, arriba señalado: Juan Sebastián Bach, Rafael, Mozart, Napoleón, Walt Whitman, Julio César y Cleopatra, entre otros, lo que nos da una idea del amplio arco temporal que el testimonio poético propuesto por Baquero asume en su poesía<sup>1182</sup>, pero la auténtica metamorfosis baqueriana es la que tiene lugar en su poema “Testamento del pez” en el que, como en Darío, un mismo personaje asume diferentes papeles:

Yo soy un pez, he sido niño y nube,  
 Por tus calles, ciudad, yo fui geranio,  
 Bajo algún cielo fui la dulce lluvia  
 Luego la nieve pura, limpia lana, sonrisa de mujer,  
 Sombrero, fruta, estrépito, silencio (“Testamento del pez”, *P. C.*, 88).

---

<sup>1180</sup> Rubén Darío: “En las constelaciones”, selección de textos dispersos, en *Ibíd.*, p. 449.

<sup>1181</sup> Rubén Darío: “Metempsicosis”, *El canto errante*, en *Ibíd.*, p. 307. Además, los mencionados versos son recogidos en el artículo de Baquero “Lo perdurable y lo efímero en Rubén Darío”, *loc. cit.*, p. 56.

<sup>1182</sup> Los personajes señalados se dan cita en el espacio del poema “Memorial de un testigo”, *P. C.*, 106-109.

Además, el motivo de la reencarnación no es en Baquero un mero asunto poético sino que lo retoma de forma humorística en su propio discurso personal como demuestran las divertidas palabras con que termina el prólogo a su *Autoantología comentada*: “En mi próxima encarnación, si todo sale como lo tengo planificado, volveré por aquí con la inteligencia de San Agustín, el carácter de Goethe y el talento de Leonardo. Quizás entonces escriba otros poemas” (“Discurso de Baphomet que el lector puede saltarse”, *P. C.*, 385). Este gusto por los motivos de la reencarnación y la metamorfosis de origen oriental<sup>1183</sup> tiene en Baquero un sustrato múltiple, del que no debemos obviar la lectura de Darío, pero que confluye con la literatura clásica del tema, y sobre todo –como veremos a continuación– con el papel fundamental de Jorge Luis Borges al respecto<sup>1184</sup>. Igualmente representativo de lo mismo es el poema “Reencarnaciones” que reproduzco entero por su brevedad y su profunda belleza, que lo asemejan a las esclarecedoras palabras del parafraseado poema de Baquero:

Yo fui coral primero,  
 Después hermosa piedra,  
 Después fui de los bosques verdes la colgante hiedra;  
 Después yo fui manzana,  
 Lirio de la campiña,  
 Labio de niña,  
 Una alondra cantando en la mañana;  
 Y ahora soy un alma  
 Que canta como canta una palma

<sup>1183</sup> Acerca de la influencia de los presocráticos y su pensamiento sobre la transmigración de las almas véase en mi trabajo de grado: *Tradición clásica en Gastón Baquero* (2004), presentada en esta misma Universidad.

<sup>1184</sup> Como paradigmático del uso de este motivo durante el Modernismo, podemos citar los versos de otro poema en el que está presente este asunto, es el titulado “Trasmigración” del poeta Amado Nervo, en el que el yo lírico afirma: “A veces en sueños, mi espíritu finge / escenas de vidas lejanas: / yo fui / un sátrapa egipcio de rostro de esfinge, de mitra dorada, y en Menfis viví”, versos en que el mundo egipcio, como en Baquero, cobra singular importancia, así como el ciclo de las continuas metamorfosis que se dan cita en el poema: “Ya muerto, mi alma siguió el vuelo errático, / ciñendo en Solima, y a Osiris infiel” o “Después mis plegarias alcé con el druida / y el bosque sagrado Velleda me amó. / Fui rey merovingio de barba florida; / corona de hierro mi sien rodeó”. Pero el poema continúa convirtiendo al yo lírico en “trovero de nobles feudales” y finalmente en “prior esquivo” infundido por una enorme duda religiosa, la que muchas veces sacude al yo lírico en sus propios textos (Amado Nervo: “Trasmigración”, en *Obras Completas* [vol. 1], *Perlas negras y Místicas*, edición de Alfonso Reyes, Madrid, Biblioteca nueva, 1920, p. 163).



## De luz de Dios al viento<sup>1185</sup>.

Y es que, tanto en uno como en otro, el yo lírico se ve convertido continuamente en diferentes seres animados e inanimados que tienen en común sus connotaciones de una comunión espiritual muy fuerte con la naturaleza, y que nos permiten hablar de una intertextualidad en forma de alusión entre los mencionados poemas de Baquero y el discurso rubendariano fundado al respecto.

También en Baquero, como en Rubén Darío, los mitos fundamentales utilizados en su poesía son los de la antigüedad grecolatina, los de la Biblia y los de tipo indigenista. En dependencia con los primeros se sucede la alusión del poeta cubano a los faunos y a los centauros, renovada en el poema de Rubén Darío “El coloquio de los centauros<sup>1186</sup>”, en el que además es fundamental la necesidad por parte del poeta de descifrar el enigma de la naturaleza: “El Enigma es el soplo que hace cantar la lira<sup>1187</sup>”. De los centauros intelectualizados de Darío sólo queda en Baquero el carácter híbrido, que ya presentaban en la época clásica, pero está claro que es la recreación del gran poeta modernista, junto con la de Mallarmé, la que, ya sea consciente o inconscientemente, incide en Baquero para la integración de dicho motivo entre sus versos: “El héroe pasó su vida a caballo. / Su esposa misma creía que él era un Centauro. / Sus hijos creyeron siempre que su padre era un Centauro. / Pues nadie, nunca, le había visto sino a caballo” (“El héroe”, *P. C.*, 196). Por su parte, también Baquero se sirve de esta figura mitológica para referirse a Federico García Lorca, de quien expone en su poema “Carta en el agua perdida” las siguientes apreciaciones: “Aquí ya caballos embridados / nutridos de quimera, un centauro apenas / si el abismo interpelara” (“Carta

---

<sup>1185</sup> El poema reproducido pertenece a sus poemas dispersos, pero no aparece en la edición consultada de su *Poesía completa*, por lo que nos vemos obligados a citar por una adaptación infantil de su poesía en la que figura dicho poema (Rubén Darío: “Reencarnaciones”, en José Manuel Calderón (ed.): Rubén Darío para Niños, ilustraciones de Rafael Contento, Madrid, Ediciones de la Torre, 2000, p. 25).

<sup>1186</sup> Rubén Darío: “El coloquio de los centauros”, *Prosas profanas*, en *Poesía, op. cit.*, pp. 67-78.

<sup>1187</sup> *Ibid.*, p. 71.

en el agua perdida”, *P. C.*, 323), poema de juventud, como sabemos, en que se aprecia más que nunca el influjo del modernismo rubendariano<sup>1188</sup>. Siguiendo con la exaltación de la mitología grecolatina, la alusión de Gastón Baquero a la Venus de Milo también está presente en la poesía de Darío: “se anuncia con un beso que en mis labios se posa / el abrazo imposible de la Venus de Milo” y que en Gastón Baquero está relacionada con el tratamiento del tiempo del que apunta que “nosotros creemos / poder cortar en rodajitas, como hicimos en su momento con los brazos de la Venus de Milo” (“Coloquial para una elegía, *P. C.*, 178)<sup>1189</sup>, y que es una relación hipertextual, debida posiblemente al influjo generalizado de los asuntos modernistas en nuestro autor.

Singular papel cobran los motivos bíblicos o simplemente religiosos en su poesía, y paradigmático de esta temática en la literatura modernista finisecular es el poema de Rubén Darío “Canto de esperanza” en el que la idea de la venida de Cristo se concretiza en los siguientes versos: “Se han sabido presagios y prodigios se han visto / y parece inminente el retorno de Cristo”, a la vez que invoca su llegada: “¡Oh, señor Jesucristo!, por qué tardas, qué esperas / para tender tu mano de luz sobre las fieras / y hacer brillar al sol tus divinas banderas”; se trata de una vuelta necesaria para acabar con las injusticias y dolores terrenales provocados por la mala actuación de los hombres: “ven, Señor, para hacer la gloria de ti mismo, / ven con temblor de estrellas y horror de cataclismo, / ven a traer amor y paz sobre el abismo”<sup>1190</sup>. Cabe advertir la similitud entre el pensamiento plasmado en este poema y los siguientes versos de Baquero en los que,

---

<sup>1188</sup> La presencia del centauro en Baquero se prolonga a otros textos en los que, sin embargo, tiene un carácter meramente ornamental, para referirse a una constelación: “Váyanse al bolsillo más oscuro la Osa Mayor, la Luna, el Centauro” (“La luna es el sol de las estatuas”, *P. C.*, 336).

<sup>1189</sup> También Baquero cuenta con una mención a Venus como planeta en su poema “Aproximación a Venus” en el que se establece sin embargo una asociación indirecta con la hermosura de aquella diosa: “en las praderas reservadas en el planeta Venus / para los viajeros de excepcional belleza” (“Aproximación a Venus, *P. C.*, 264). Nuevamente en los siguientes versos: “tan casto y diáfano como el planeta Venus” (“Primavera”, *P. C.*, 181). La alusión directa a la diosa también se concreta en los versos: “Venus, lo sé, era ignorante, torpe, bronca y penderciera” (“Plegaria del padre agradecido”, *P. C.*, 215).

<sup>1190</sup> Rubén Darío: “Canto de esperanza”, *Cantos de vida y esperanza*, en *Antología*, edición de Carmen Ruiz Barrionuevo, *op. cit.*, pp. 157-158.

además del estado de indefensión del ser humano en la tierra, se hace palpable el deseo de regreso por parte del yo poético: “quien suplica un poco más de tiempo para olvidarse. / La mano de su Padre reconociéndolo piadosa en medio del parque” y la seguridad de que la figura divina retornará a la tierra: “Y porque sabe que Dios vendrá a recogerle un día detrás del laberinto. / Buscando al más pequeño de sus hijos perdido olvidado en el parque” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 51-54).

La relación entre Rubén Darío y Gastón Baquero también se deja ver en su apreciación de la sonoridad para la escritura. De este modo, si lo cadencioso se encuentra fuertemente valorado por ambos, así lo expresa Darío al referirse a Miguel de Unamuno:

Jugar es lo que hace el poeta cuando asocia sonido y sentido, forzando éste a partir de aquél. Unamuno lo dijo: “La palabra te traerá la idea”, o sea: la música de la palabra sugerirá el significado. Cuando más arriba escribimos que la dicción poética depende del ritmo, ni siquiera pareció necesario añadir lo que ahora recordaremos por escrúpulo de claridad: el ritmo depende a su vez de la repetición es decir de una estructura verbal regida por el principio de la reiteración<sup>1191</sup>.

Esta valoración del ritmo por parte del poeta, de tal trascendencia para el Modernismo, se deja ver en algunos poemas suyos como: “Ama tu ritmo”, y es una constante en la poesía de Baquero. Apunta Darío en el mencionado poema: “Ama tu ritmo y ritma tus acciones / bajo su ley, así como tus versos; / eres un universo de universos / y tu alma una fuente de canciones”<sup>1192</sup>. Es Baquero, como dijimos, un poeta que se sirve de la musicalidad como brida para tirar del poema, los versos posteriores de cualquier poema surgen a partir del golpeteo suficiente de un primer verso, condicionamiento que supone, una hipertextualidad que abarca también la concepción poética unamuniana a la que nos hemos referido ya con anterioridad.

---

<sup>1191</sup> Rubén Darío: *Páginas escogidas*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 24.

<sup>1192</sup> Rubén Darío: “Ama tu ritmo”, *Prosas profanas y otros poemas*, en *Poesía*, op. cit., p. 84.

En general, si bien podemos decir que la impronta dejada por Darío en Baquero ha sido innegable, dicho conocimiento no ha coartado al poeta en su desarrollo personal. Esto es, ha repercutido en él, pero no lo ha agostado impidiéndole que se desarrollase. Digamos que únicamente ha actuado como abono generoso que ayudó a su árbol poético a crecer con la fuerza necesaria.

#### IV.2. El Creacionismo y Vicente Huidobro

“Faire un poème comme la nature fait un arbre”  
(Vicente Huidobro<sup>1193</sup>)

Resulta imprescindible resaltar que Baquero sintió una gran predilección por Vicente Huidobro<sup>1194</sup>, pues, a pesar de que no dedicó estudios concretos a la obra del poeta chileno<sup>1195</sup>, sí mencionó su pensamiento poético en algunos de sus estudios de carácter más general. Nos referimos a los titulados “La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo” y “La poesía como problema”, ambos pertenecientes a su libro *Darío, Cernuda y otros temas poéticos*, y recogidos en el volumen *Ensayo de la Fundación Central Hispano*<sup>1196</sup>.

Huidobro fue valorado por Baquero como el autor que desplazó al Modernismo hispanoamericano. Así, según él, fue este poeta quien “abrió las ventanas, sacudió los muebles vetustos, echó fuera el polvo de las últimas melenas versalleras. Las duquesas que no acababan de coger el compás de Darío, huyeron ante la guillotina de las metáforas, ante la revolución de las palabras. Ya podían venir todos los otros, porque las

---

<sup>1193</sup> Se trata de uno de los presupuestos de este autor, perteneciente a su libro *Horizon carré* (1917), en *Obra poética de Vicente Huidobro*, edición crítica de Cedomil Goic, *op. cit.*, p. 417.

<sup>1194</sup> El poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) fue el fundador del Creacionismo y uno de los impulsores de la poesía vanguardista en América latina. Entre sus obras más representativas se encuentran *Altazor* (1931) y *Temblor de cielo* (1932).

<sup>1195</sup> Hasta el momento se conoce el artículo “Homenaje a Vicente Huidobro” escrito inicialmente en *Diario de la Marina*, el 6 de enero de 1948 y publicado con posterioridad en Gastón Baquero: *Geografía literaria (1945-1996)*, *op. cit.*, pp. 110-112.

<sup>1196</sup> Gastón Baquero: *Ensayo*, Salamanca, *op. cit.*, pp. 11-41, y pp. 42-47, respectivamente.

rejas de la cárcel quedaban abiertas”<sup>1197</sup>. De esta admiración hacia el poeta chileno se han hecho eco además los primeros poemas del autor, acerca de quien Cintio Vitier refiere como, pese a la escasa presencia de las vanguardias en el grupo, hubo cierta autoridad del Creacionismo en Baquero: “No significa lo anterior que las ganancias verdaderas de los *ismos* fueran ignoradas por los poetas de *Orígenes*. Algo de Huidobro hubo en el primer Baquero”<sup>1198</sup>; se trata entonces de que desentrañemos qué textos del cubano ostentan esa extraña herencia, para buscar así posibles intertextos.

Además de aquella idea tan ampliamente difundida del poema como producto independiente, que ya sabemos tuvo una enorme vigencia en nuestro autor, esto es, la intención de hacer un poema con la misma pericia con que la naturaleza hace un árbol – fruto de una concepción acerca de la originalidad de la escritura– hay otros rasgos de la labor poética de Huidobro que son aplicables a la propia sensibilidad creativa del autor que nos ocupa. Así, entrando en los conceptos básicos de ambos autores, y como punto de partida, conviene señalar que la idea baqueriana del poeta como testigo de la historia está presente también en el aludido vanguardista, cuando sentencia: “yo escucho cómo late el mochuelo en su huevo / siento el fluido amigo que se acerca, / oigo la noche, siento el crujido de los muertos / y el ruido natural de cada estrella”<sup>1199</sup>. Asimismo, en conformidad con esta idea del poeta como testigo suscribirá nuevamente: “será por mi boca que hablarán a los hombres”<sup>1200</sup>. Todo ello nos recuerda la interpretación baqueriana del poeta como trasmisor de un mensaje divino que se prefigura ya en aquel famoso poema de primera época. En él, una voz externa propone: “Dejemos vivo para siempre a ese inocente niño. / Porque garabatea insensatamente palabras en la arena. / Y

---

<sup>1197</sup> *Ibíd.*, p. 163.

<sup>1198</sup> Cintio Vitier: “La aventura de *Orígenes*”, en *Para llegar a Orígenes*, *op. cit.*, p. 69. También disponible para su consulta en *La Gaceta de Cuba* (1994), 3, pp. 2-11.

<sup>1199</sup> Vicente Huidobro: “Refinamiento espiritual, *Poemas dispersos de 1914-1916*, en *Obra poética, de Vicente Huidobro*, edición crítica de Cedomil Goic *op. cit.*, p. 367.

<sup>1200</sup> Vicente Huidobro: *Altazor*, en *Ibíd.*, p. 749.

no sabe si sabe o si no sabe. / Y asiste al espectáculo de la belleza como al vivo cuerpo de Dios” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 54), y se canaliza a través de algunos poemas posteriores como el más representativo “Memorial de un testigo” en el que el yo lírico asume su papel declarante admitiendo “No sé si antes o después o siempre o nunca, pero yo estaba allí, asomado a todo / y todo se me confunde en la memoria, todo ha sido lo mismo: / un muerto al final, un adiós, unas cenizas revoladas, ¡pero no un olvido!” y que unos versos más adelante certifica la presencia continua de algún observador: “siempre habrá un testigo que verá convertirse en columnilla de humo / lo que fue una meditación o una sinfonía, y siempre renaciendo” (“Memorial de un testigo”, *P. C.*, 108-109).

Volviendo a la idea de la poesía como creación, lugar común en la escritura de Huidobro, resulta destacable su poema “Arte poética” en el que profiere: “Cuando miren los ojos creado sea” y, unos versos más adelante, “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema”<sup>1201</sup>. De hecho, esta idea de la poesía como instauración<sup>1202</sup>, que se refiere a la creación de una rosa artificial, es asumida por el cubano, que la hace efectiva en su “Discurso de la rosa de Villalba” puesto que, como el mismo autor reconoce, él nunca vio una rosa en la población mencionada<sup>1203</sup>. Y ya como colofón, valga decir que a la aludida idea del poeta chileno se refiere Baquero en uno de

---

<sup>1201</sup> Vicente Huidobro: “Arte poética” en *El espejo de agua*, en *Ibíd.*, p. 391.

<sup>1202</sup> En este sentido afirma Huidobro que un poema “no es hermoso porque recuerde algo, no es hermoso porque nos recuerde cosas vistas, a su vez hermosas, ni porque describa hermosas cosas que podamos llegar a ver. Es hermoso en sí y no admite términos de comparación. Y tampoco puede concebirse fuera del libro” (Vicente Huidobro: “El creacionismo” (1925) en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, colección dirigida por Hugo Verani, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 219.

<sup>1203</sup> En una entrevista a Felipe Lázaro, Baquero explica la inexistencia de la mencionada rosa: “Casi nadie admite, si lee el poema «Discurso de la rosa en Villalba» que yo no he estado nunca en Villalba, que no vi allí ninguna rosa, que todo es una invención mía” (Felipe Lázaro: *Conversaciones con Gastón Baquero*, *op. cit.*, p. 44).

sus ensayos: “«El poeta es un pequeño Dios»<sup>1204</sup>, afirmaba Vicente Huidobro después de haber enseñado: «Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas! Hacedla florecer en el poema. Sólo para vosotros viven todas las cosas bajo el sol»<sup>1205</sup>. Fruto de este conocimiento efectivo no es sólo el poema que acabamos de mencionar sino tantos otros en los que la invención es la clave.

De manera similar, la identificación de la labor del poeta con la creación divina, es propugnada por Baquero en su poema “Cuando los niños hacen un muñeco de nieve”<sup>1206</sup>, si bien, como el propio poeta cubano sugiere, hay una diferencia fundamental entre su propia concepción de base cristiana y la escéptica de Huidobro, que sin embargo convergen en su propio razonamiento poético<sup>1207</sup>. Y es que para el poeta creacionista, “la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear; y la tercera, crear”<sup>1208</sup>. Y en su “Arte poética” afirma “Cuanto miren los ojos creado sea”<sup>1209</sup>, magisterio del que el cubano no se desvía. Insistamos en que, mientras que Huidobro reforzaba con su pensamiento poético su ateísmo, también Baquero robustece su convencimiento, —el de

---

<sup>1204</sup> Se refiere Huidobro a la imperiosa labor del poeta de “Faire un POÈME comme la nature fait un arbre”, o “hacer un poema como Dios haría el mundo” (a modo de introducción a su poemario *Horizon Carré*, en *Obra poética de Vicente Huidobro, op. cit.*, p. 417).

<sup>1205</sup> Gastón Baquero: “La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo”, en *Ensayo, op. cit.*, p. 19.

<sup>1206</sup> Las propias palabras de Baquero justifican la filiación que establecemos entre su poesía y la de Vicente Huidobro: “Nosotros (los poetas) queremos completar el mundo. La poesía es lo que no está y el poeta intenta poner. Vicente Huidobro decía en uno de sus versos más famosos algo así como que el poeta es una suerte de pequeño Dios y pienso que tenía razón” (Luis Frayle Delgado: *Aproximaciones a la poesía de Gastón Baquero, op. cit.*, p. 56).

<sup>1207</sup> Manuel Díaz Martínez sostiene que, en una conversación que mantuvo con Gastón Baquero sobre el poeta chileno, el cubano defendía que Huidobro llevaba a cabo en su concepción del poeta como un sucedáneo de Dios, que en realidad sólo había reforzado el papel divino de la creación poética. Según este autor, “aquella mañana, uno de los temas de nuestra plática -la más larga que sostuvimos jamás- fue la concepción huidobriana del poeta como un pequeño dios. No obstante el para mí evidente paganismo del que Huidobro partía para concebir al poeta como un virtual sustituto o competidor de los dioses en lo que a poder de vaticinio y creación de realidades se refiere, Baquero se servía de esta idea, cristianizándola, para explicar que, como dice en uno de sus ensayos, «la poesía es la prolongación en el hombre de la imagen y semejanza de Dios, en cuanto creador»” y que concluye con las siguientes palabras: “Recuerdo que en aquella conversación Baquero me dijo que, puesto que el acto de crear es síntoma incontrovertible de lo divino, los hombres estaríamos privados de crear si no fuésemos parte y todo al mismo tiempo de Dios, por lo cual Huidobro había acertado aunque en el substrato de su definición se percibiera un tufo de desafío blasfemo” (en <http://diazmartinez.wordpress.com/2009/06/25/cubanas-y-cubanos-gaston-baquero/> [21/05/14]).

<sup>1208</sup> Saúl Yurkiévich: “Vicente Huidobro, logros y milagros”, en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana., op. cit.*, p. 15.

<sup>1209</sup> Vicente Huidobro: “Arte poética” en *Obra poética de Vicente Huidobro, op. cit.*, p. 391.

la relación de parentesco del ser humano con Dios—. Cuando en su estudio “Sobre Dulce María Loynaz” afirma “Si como quería Vicente Huidobro el poeta es un pequeño Dios, el poema es la huella que ese dios va dejando a su paso. Es una carta de identidad, su confesión de modo directo o indirecto, lírico o testimonial”<sup>1210</sup>, en realidad Baquero está partiendo de la conocida máxima de Huidobro para construir su personal visión de lo poético.

Algo llamativo es el mantenimiento en Huidobro de una imagen que ya había usado Rubén Darío, la de los poetas como protectores de la divinidad. También el chileno habla de la escritura poética como un pararrayos de Dios: “La palabra electrizada de sangre y corazón / es el gran paracaídas y el pararrayos de Dios”<sup>1211</sup>. Recordemos que Baquero utilizaba el término “Pararrayos” aplicado a César Vallejo. Las alusiones a la divinidad, en cambio, son puramente ornamentales en Huidobro, pero nuestro poeta lo dota de una espiritualidad, que se integra sin duda con la que a él le interesa para la creación de sus propios poemas.

Con respecto a la importancia que la invención adquiere en su propia creación literaria, sigue también Baquero el arte poética de Huidobro, según la cual “inventar consiste en que las cosas que se hallan paralelas en el espacio se encuentren en el tiempo o viceversa”<sup>1212</sup>. La confluencia espacio-temporal con la que nuestro autor reinventa la realidad es también un mecanismo de construcción poética que opera sobre la materia dotándola de una fuerza genésica, que la vincula con el papel del ser supremo en tanto que creador de una realidad. Asociada a esta idea se encuentra la concepción literaria creacionista de ambos, como agente que asiste el poder genitor del subconsciente. De esta manera, cuando leemos los versos del poeta cubano: “escribo en la arena la palabra

---

<sup>1210</sup> Gastón Baquero: *Un acercamiento a Dulce María Loynaz*, Madrid, *op. cit.*, p. 44.

<sup>1211</sup> Vicente Huidobro: *Altazor*, en *Obra poética de Vicente Huidobro*, *op. cit.*, p. 757.

<sup>1212</sup> Las palabras proceden del ensayo de Huidobro “Época de creación”, incluido en sus *Manifiestos*, y citado en *Antología de Poesía Hispanoamericana Moderna, I*, Caracas, Equinoccio, Editorial de la Universidad Simón Bolívar, 1982, p. 246.



horizonte / y unas mujeres altas vienen a reposar en ella” (“Palabras escritas en la arena por un inocente, *P. C.*, 46), hallamos una evocación de los caligramas de Huidobro tan abundantes en su poemario *Horizon carré*, cuya técnica –recordémoslo– consistía en representar pictóricamente la palabra poética, y que igualmente recuerda algún poema suyo como el titulado “Cuatro” que afirma: “y tú / desnuda entre tus brazos / durmiendo sobre cuatro horizontes”<sup>1213</sup>.

Cambiando de asunto, el tema de la identidad tan caro a Gastón Baquero da su fruto en los poemas de Vicente Huidobro, quien en “Cuando yo sea viejo” sentencia: “Mi yo de ahora se habrá quedado en el camino y seré otro yo diferente siendo el mismo”<sup>1214</sup>, pensamiento que, como hemos tenido ya ocasión de comprobar, es una constante en numerosos poetas que manifiestan alguna filiación de hipertextualidad con el cubano. Asociado a aquel poder generatriz, se encuentra el motivo adánico, que también tiene en ambos un sustrato religioso y a su vez profano, en tanto que vinculado a la identidad colectiva. De acuerdo con Saúl Yurkiévich, Huidobro escribe un poemario sobre el primer hombre, por su carácter creador a través del lenguaje: “Por eso Huidobro principia su obra vanguardista con *Adán* (1916), un ciclo cosmogónico que culmina con el engendramiento del primer hombre y de la mujer paradisíaca”. Este crítico considera que “dotado de una lengua virgen en un mundo auroral, para Huidobro Adán es el que bautiza al universo; nominalizándolo le da acceso al ser, posibilita su plena existencia”<sup>1215</sup>. La visión del surgimiento de ese primer hombre es común a la que Gastón Baquero recrea en sus poemas, siguiendo las teorías del presocrático Anaximandro. Así el propio poeta chileno confirma: “Tanto me he ceñido a la ciencia que en el canto «Adán ante el mar» puede fácilmente advertirse el origen marino de la

---

<sup>1213</sup> Vicente Huidobro: “Cuatro”, *Horizon carré*, en *Obra poética*, op. cit., p. 571.

<sup>1214</sup> Vicente Huidobro: “Cuando yo sea viejo”, *Las pagodas ocultas*, en *Ibíd.*, p. 312.

<sup>1215</sup> Saúl Yurkiévich: “Vicente Huidobro, logros y milagros”, en *Ibíd.*, p. XV.

vida, que es un fenómeno acuático”<sup>1216</sup>. De este modo su poema describe el encuentro del primer hombre con el mar en los siguientes términos:

Y Adán mirando las olas que subían  
le pareció lejanamente que sentía  
una tendencia al mar en todo su organismo,  
como si el mar a gritos le dijera:  
tú saliste de mí, tú eres yo mismo  
y mis aguas salobres son tu esencia<sup>1217</sup>.

Asimismo la filiación de Adán con el elemento marino aparece también en Gastón Baquero, quien explica como son “Sus rodillas de piedra, sus mejillas / frescas aún de la reciente alga” (“Génesis”, *P. C.*, 76)<sup>1218</sup>. De este modo, puede decirse que, en ambos casos, estamos ante una confluencia de las teorías religiosas de la creación del hombre con las científicas sobre el mismo asunto.

Y desde el punto de vista de la intertextualidad declarada, el poema de Gastón Baquero “Manos” está relacionado con el canto II de *Altazor* de acuerdo con el párrafo que cita Baquero del poeta: “Írías a ser ciega que Dios te dio esas manos? / Te preguntó otra vez” (“Manos”, *P. C.*, 190), cita intertextual que tiene un valor singular en el contexto de destrucción en el que se encuentran los dos poemas, el de Gastón Baquero en relación con la acción destructora del tiempo sobre las cosas y el de Huidobro de manera similar, concibiendo en este libro la vida humana como caída vertiginosa hacia la muerte desde el momento del nacimiento:

Heme aquí perdido entre mares desiertos  
Solo como la pluma que se cae de un pájaro en la noche  
Heme aquí en una torre de frío  
Abrigado del recuerdo de tus labios marítimos

---

<sup>1216</sup> Vicente Huidobro: “Prefacio”, *Adán*, en *Ibíd.*, p. 323.

<sup>1217</sup> Vicente Huidobro: “Adán ante el mar”, *Adán*, en *Ibíd.*, pp. 341-342.

<sup>1218</sup> Además del personaje de Adán, también en los poemas de Huidobro se hallan otros motivos bíblicos y religiosos que dejan constancia de la religiosidad latente en ambos autores. En concreto, su poemario *Ecos del alma*, contiene algunos textos como “A la santísima Virgen”, “Mi crucifijo”, “*Stabat mater*”, “*Sursum corda*”, o “Sáficos a la virgen”.

Del recuerdo de tus complacencias y de tu cabellera  
Luminosa y desatada como los ríos de montaña  
¿Irías a ciega que Dios te dio esas manos?  
Te preguntó otra vez<sup>1219</sup>

En último lugar, entre los motivos específicos que son comunes a ambos autores se encuentran algunos como las mariposas, la infancia, o la vida como pasadero entre dos muertes. En su “Nocturno luminoso” la vinculación de la mariposa con la alegría retoma de alguna manera los versos de Huidobro: “¡Oh feliz mariposa! / Tú no sabes sufrir; tú eres dichosa: / jugando con el céfiro te pasas / desde que nace el día hasta que muere”<sup>1220</sup>. Nuevamente la mariposa, vinculada al amor en el poema “flores marchitas”: “Un enjambre de raudas mariposas / haciendo evoluciones en sus vuelos, / cual si fueran aladas / tiernas rosas, / De repente pasó por cima de ellos / dando al aire magníficos destellos”<sup>1221</sup>, recuerda la ingenuidad infantil con que es tratado este insecto en las “Canciones de amor de Sancho a Teresa”. También el motivo de la infancia se asume en ambos de un modo similar: los versos de Huidobro “Del mundo haremos juntos el camino, / cual dos niños tomados de las manos<sup>1222</sup>”, o “Nuestros ojos se irán por el camino de la luna, como por una senda encantada dos hermanitos tomados de la mano”<sup>1223</sup>, nos recuerdan el poema de Gastón Baquero “Cuando los niños hacen un muñeco de nieve”, a la vez que conectan con un yo lírico baqueriano que se presenta “llevando de la mano a este niño, silente compañero” (“Silente compañero”, *P. C.*, 127).

Los niños y el motivo de la inocencia, que tienen una especial aparición en la poesía del cubano, lo hacen en la de Huidobro quien a veces los presenta en su fragilidad

---

<sup>1219</sup> Vicente Huidobro: *Altazor*, en *Obra poética*, op. cit., p. 758. Debemos tener en cuenta además que este verso había sido usado ya con anterioridad por Vicente Huidobro, concretamente en “Mi alma te bendice”, uno de sus poemas recogidos bajo el título “La amada reflejándose en el agua”: “Tus manos siempre dan. Ciérralas para que se lleven mis besos y mis lágrimas / ¿Irías a ser ciega que Dios te dio esas manos?” (Vicente Huidobro: “La amada reflejándose en el agua” (“Mi alma te bendice”), *Las pagodas ocultas*, en *Ibid.*, p. 250).

<sup>1220</sup> Vicente Huidobro: “Mirando a una mariposa”, *Ecos del alma*, en *Ibid.*, p. 64.

<sup>1221</sup> Vicente Huidobro: “Flores marchitas”, *Ecos del alma*, en *Ibid.*, p. 117.

<sup>1222</sup> Vicente Huidobro: “Tú y yo”, *Ecos del alma*, en *Ibid.*, p. 64.

<sup>1223</sup> Vicente Huidobro: “La luna de los arroyos”, *El libro de la noche*, en *Ibid.*, p. 294.

“¡Cuán frágil es la vida de los niños!”<sup>1224</sup>, mientras que en otras ocasiones esgrime su carácter juguetón, no demasiado lejano del que más tarde planteará Baquero: “Padre Fuego, eres glotón como un niño. Eres la voluntad de todas las purificaciones”<sup>1225</sup>, o “Las manos se te pondrán heladas, te apretarás a mí como un niño miedoso y clavarás tus ojos largamente en los míos”<sup>1226</sup>, “Amigos: ¿nunca habéis sentido / al ser que quiere tomar vida / y se desliza azorado como un niño perdido”<sup>1227</sup>. Además la alusión constante a juegos y travesuras infantiles<sup>1228</sup> completan esta imagen de inocencia que está presente en el poeta chileno: “Ella tiene el sésamo mágico de todas las puertas” o “pareces la lucecita que ponía la vieja ogro en los cuentos infantiles para atraer a los niños a su casa de caramelos”<sup>1229</sup>, que nos trasladan a la singularidad de los mencionados textos para niños, y que se reavivan en los versos de Gastón Baquero, de poemas tan representativos como “Cuando los niños hacen un muñeco de nieve” o “El sol, los niños y además la muerte”. Poema, este último en el que Baquero parece remedar a Huidobro en unos versos resaltados en cursiva:

*Buenos días, Don Sol, le dije. Gracias por tu regreso.  
correteaste feliz por otras regiones, fuera del tiempo nuestro;  
sentía añoranza el alma por tu castidad y por tu perfume,  
y pensábamos que ya nunca más veríamos  
el fulgor de tu cabellera y la delicia de tus mejillas* (“El sol, los niños y además la muerte”, P. C., 132).

Se trata de versos que sin duda recuerdan como hipertexto lúdico los siguientes de Vicente Huidobro:

<sup>1224</sup> Vicente Huidobro: “Fuego”, *Las pagodas ocultas*, en *Ibíd.*, p. 246.

<sup>1225</sup> Vicente Huidobro: “Fuego”, *Las pagodas ocultas*, en *Ibíd.*, p. 246.

<sup>1226</sup> Vicente Huidobro: “Invitación a la amada”, *Las pagodas ocultas*, en *Ibíd.*, p. 293.

<sup>1227</sup> Vicente Huidobro: “Lo que no pudo ser”, *Las pagodas ocultas*, en *Ibíd.*, p. 297.

<sup>1228</sup> “¿Tratas acaso de engañarte a ti mismo como un niño que va a palpar las sombras para deshacerlas?” (Vicente Huidobro: “El primer hombre que vio la muerte”, *Las pagodas ocultas*, en *Ibíd.*, p. 314.

<sup>1229</sup> Vicente Huidobro: “Invitación a la amada”, *Las pagodas ocultas*, en *Ibíd.*, p. 292.

Buenos días, día  
Buenas noches, noche  
El sombrero del día se levanta, hacia la noche  
El sombrero de la noche se baja hacia el día  
Y yo paso como un árbol con un sombrero en la mano  
Saludo a los amigos que llevan una flor en la mirada<sup>1230</sup>

En otras ocasiones el tono del chileno se asemeja, en lo sustancial, al de Baquero, concretamente en los siguientes versos: “es como un puente colgante que hubiera al extremo de la vida. Es como un puente colgante sobre el infinito, sobre todas las cosas que han caído en el misterio”, que nos recuerdan los versos de Gastón Baquero: “Hay que morir, amigo, para unir los extremos / de este cotidiano alambre / tendido sobre el abismo de estar vivo” (“Homenaje a Jean Cocteau”, *P. C.*, 130). Es también en su especial acento donde existe una confluencia entre algunas imágenes del autor chileno y las de Gastón Baquero; si aquel expresaba la valoración del tú como asidero o descanso: “Mis ojos te aman porque eres para ellos un asiento en medio de la tarde, porque eres para ellos una fuente límpida en medio del calor del día”<sup>1231</sup>, esta idea se asemeja a la expresada por Gastón Baquero: “Y ser yo el castillo donde refugies en la tierra tu soledad / y ser tú para mí el amparo que halla en medio del bosque / el ciervo sin cesar acosado por el furor de la jauría” (“Palabras de Paolo al hechicero”, *P. C.*, 113), que estilísticamente también deja huella de Huidobro, en alguno de sus versos en los que la comparación es la base de su estilo: “Y como un supremo artista sabes colocar tu jardín soberbiamente rojo en medio de la noche”<sup>1232</sup>, en el que la expresión “en medio de” se objetiva como abrigo y salvación.

Nuevamente la concepción del amor como protección está presente en el siguiente texto de Huidobro: “Ahora te amo, Noche amiga, porque eres para mi espíritu

---

<sup>1230</sup> Vicente Huidobro: “Noche y día”, *Ver y palpar*, en *Ibíd.*, p. 959.

<sup>1231</sup> Vicente Huidobro: “El poeta dijo una tarde los salmos del árbol”, *Las pagodas...*, en *Ibíd.*, p. 235.

<sup>1232</sup> Vicente Huidobro: “El fuego”, *Las pagodas ocultas*, en *Ibíd.*, p. 245.

una inmensa caverna donde puede refugiarse”<sup>1233</sup>. También en este asunto, Gastón Baquero asume una deuda inigualable con la poesía de Huidobro, quien advierte: “Mi corazón te sentía venir como se siente en la noche el aleteo de un pájaro lejano”<sup>1234</sup>, y que reproduce mágicamente Baquero en su “Nocturno luminoso”: “Como un mapa pintado de violento amarillo sobre una pared gris, / o como una mariposa aparecida de súbito en el medio de los niños, / inesperadamente así” (“Nocturno luminoso”, *P. C.*, 120). Siguiendo con esta conexión de ideas, la plasmación del amor como anestésico, manifiesto en Gastón Baquero, también está presente en Vicente Huidobro: “Un poco de amor a veces como un arpa que hace olvidar la vida”<sup>1235</sup>. Igualmente el yo lírico de Baquero olvidaba en virtud del amor: “Un enigma / que alimenta la vida y hace olvidarla, eso es amor” (“Madrigal para Nefertiti”, *P. C.*, 135). Se trata del sentimiento amoroso como una fuerza capaz de salvaguardar al ser humano y hacerle olvidar las realidades más adversas. Por su parte, esta idea del afecto como rayo de luz entre dos oscuridades también está implícita en el Canto III de *Altazor*. En él aparece nuevamente la idea de ese amor como refugio tan cara a Gastón Baquero: “Y borras en el alma adormecida / la amargura de estar vivo”<sup>1236</sup>, y la idea de la luz: “Eres una lámpara de carne en la tormenta”<sup>1237</sup>. En ambos el sentimiento se comporta como anulador de la existencia desgraciada, en el caso de Huidobro detiene el tiempo de la caída y, en el caso de Baquero, supone un refugio para el hombre que huye de una jauría, o una llama percedera que le ilumina temporalmente en la oscuridad en aquel “Nocturno luminoso” al que acabamos de referirnos.

Asimismo la mención de la nada, unas veces robustecida, pero otras refutada en la obra de Gastón Baquero, se registra en algunos versos de Vicente Huidobro en los que

<sup>1233</sup> Vicente Huidobro: “El libro de la noche. Los estanques nocturnos”, *Las pagodas...*, en *Ibíd.*, p. 279.

<sup>1234</sup> Vicente Huidobro: “La amada reflejándose en el agua”, *Las pagodas...*, en *Ibíd.*, p. 248.

<sup>1235</sup> Vicente Huidobro: *Altazor*, en *Ibíd.*, p. 751.

<sup>1236</sup> Vicente Huidobro: *Altazor*, en *Ibíd.*, p. 761.

<sup>1237</sup> *Ibíd.*

tiene una gran repercusión el cuestionamiento acerca del sentido de la vida: “Estuvimos en la nada y no nos dimos cuenta. Es decir, no estuvimos. Así no nos daremos cuenta cuando volvamos a la nada”<sup>1238</sup>; esta reafirmación de la inexistencia como cambio imperceptible también es estimable en Baquero, quien afirma la posibilidad de morir sin sentir la diferencia con respecto al estar vivo<sup>1239</sup>. Asimismo, con respecto a la soledad, existe igualmente en Huidobro una estrecha relación con Baquero en el sentido último de las imágenes creadas: “Árbol solitario, eres como un ciego que se quedara sólo en medio de la noche, ebrio de cielo y de vacío”<sup>1240</sup>, y que se relaciona con el poema de Gastón Baquero “Cuando los niños hacen un muñeco de nieve”, ya que en ambos se recrea la indefensión radical del ser humano.

Si nos centramos en el uso de las imágenes con las que el poeta se refiere a los árboles, observaremos diferentes grados de semejanza con respecto a Gastón Baquero:

Árbol, mi meditación te ama porque eres propicio a ella, porque eres su  
mejor asilo, porque con tus ramas le haces un muro de Soledad y  
la envuelves en Silencio.  
Mi meditación te ama porque bajo tu sombra germina como el huevecillo  
bajo las tibias alas maternas.  
Mi meditación te ama porque es santa y bíblica como la del pan y porque  
es un escudo que aísla del vulgo tu riqueza interior<sup>1241</sup>.

Por un lado, recordemos la identificación de la poesía con un árbol en la siguiente afirmación: “Hay en ambas riberas jóvenes maravillosos. ¡Benditos sean! Nada puede secar el árbol de la poesía”<sup>1242</sup>. Mas, sin dejar de lado el semejante carácter

---

<sup>1238</sup> Vicente Huidobro: “El primer hombre que vio la muerte”, *Las pagodas ocultas*, en *Ibíd.*, p. 314.

<sup>1239</sup> Relata Jorge Luis Arcos una anécdota de Cintio Viter, a quien Baquero le dijo en una ocasión: “morir no es nada, ahora mismo puedo haber muerto y no sentir ninguna diferencia; tengo la sensación de que puedo pasar de la vida a la muerte con una familiaridad mágica, sin esfuerzo, sin percibirlo apenas” (Jorge Luis Arcos: “Baquero o el viajero eterno” en Felipe Lázaro: *Conversaciones con Gastón Baquero*, prólogo de Alfredo Pérez Alencart, prefacio de Jorge Luis Arcos y epílogo de León de la Hoz, *op. cit.*, p. 13).

<sup>1240</sup> Vicente Huidobro: “El poeta dijo una tarde los salmos del árbol”, *Las pagodas ocultas*, en *Obra poética*, *op. cit.*, p. 238.

<sup>1241</sup> Vicente Huidobro: “El poeta dijo una tarde los salmos del árbol”, *Las pagodas ocultas*, en *Ibíd.*, p. 237.

<sup>1242</sup> Gastón Baquero: *Poesía completa*, *op. cit.*, p. 24.

arbóreo que adquiere en ambos la poesía, imagen que –dada la importancia que Baquero le ha concedido– nos ha servido de base para la elaboración de este estudio, veamos como el lenguaje figurado a base de comparaciones aparentemente ingenuas nos recuerda algunos versos de Baquero. Ciertas analogías como “bajo tu sombra germina como el huevecillo bajo las tibias alas maternas”, que incluye además el uso de un diminutivo tan caro a Baquero, o también “santa y bíblica como la del pan” son similares a las registradas en los versos de Baquero, igualmente cargados de ternura e identificación candorosa, ya desde sus primeros poemas: “Avanza como una máquina agrícola bajo una granizada de guijarros rosados” (“La primavera”, *P. C.*, 377). Pero además el motivo del refugio es también –recordémoslo– una entidad de gran valoración por parte de Gastón Baquero y que en Huidobro se plasma con las siguientes palabras “porque eres su mejor asilo, porque con tus ramas le haces un muro de Soledad”, y que en Baquero se muestra tanto en la idea de refugio presente en poemas como “Palabras de Paolo al hechicero” o “Nocturno luminoso” como en la soledad como tema, en textos como “El mendigo en la noche vienesa”<sup>1243</sup>.

Si el poeta cubano convoca al espacio ecuánime del poema a los grandes artistas de la historia, algo similar sucede en Huidobro cuando explica: “Beethoven gime, gime a la luna, / en una tarde de triste ocaso... / un cisne cruza por la laguna / cual flor de mármol o blanco raso. / Rafael piensa, sueña laureles, / En luz bañado vuela a las nubes; / Velásquez tiene como pinceles / las blancas alas de los querubes”<sup>1244</sup>. El poema de Baquero al que aludimos indirectamente es el titulado “Memorial de un testigo” que da cabida casi al unísono a personajes de las más diversas realidades espaciales y temporales.

---

<sup>1243</sup> Los poemas referidos son los siguientes: “Palabras de Paolo al hechicero”, *P. C.*, 113-114; “Nocturno luminoso”, *P. C.*, 120-121, y “El mendigo en la noche vienesa”, *P. C.*, 137-138.

<sup>1244</sup> Vicente Huidobro: “Ensoñación”, *Canciones en la noche*, en *Obra poética*, *op. cit.*, p. 196.



Continuando con la similitud de tono, Gastón presenta en algunos de sus poemas breves alegorías de la existencia como la que plantea Vicente Huidobro en su *Altazor* de la vida del ser humano como un viaje en paracaídas”. De la misma forma, la idea de Baquero del ser humano moviéndose en una cuerda floja sobre el vacío mantiene relación con el mencionado poemario de Huidobro. Además, la perspectiva del sueño desde la que se orienta el protagonista también es fundamental y está de algún modo presente en algunos textos del cubano como sus “Palabras escritas en la arena por un inocente”: “Y ahora mi paracaídas cae de sueño en sueño por los espacios de la muerte”<sup>1245</sup>, que nos recuerdan algunos versos del antedicho poema: “Yo soy un inocente y he venido a la orilla del mar. / Del suelo, al sueño, a la verdad, vacío, navegando el sueño” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 43).

Asimismo, la herida de la que es culpable Dios, que registra Baquero cuando garantiza que “ninguna mano humana acariciará nuestra extraña herida / (esa herida que Dios mismo tiene que haber hecho)” (“Palabras de Paolo al hechicero”, *P. C.*, 113), aparecía en Huidobro, quien afirma: “Soy todo el hombre / el hombre herido por quien sabe quién / por una flecha perdida del caos”<sup>1246</sup> o cuando exclama: “Muchacho / tienes el brazo demasiado corto para boxear con Dios”<sup>1247</sup>. E igualmente, aquel ruido de la tierra producido por su rotación al que se referirá Baquero se manifestaba en el poeta chileno, que dictamina como “crujen las ruedas de la tierra”<sup>1248</sup>, versos a los que de algún modo aluden los de Baquero: “usted no sabe escucharla, ella rueda y gime. / Usted cree que escucha las campanas y es la tierra quien gime” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 50), y que consideramos sin duda una intertextualidad no hecha pública, pero perceptible en nuestro autor.

---

<sup>1245</sup> Vicente Huidobro: *Altazor*, en *Ibíd.*, p. 731.

<sup>1246</sup> Vicente Huidobro: *Altazor*, en *Ibíd.*, p. 747.

<sup>1247</sup> Vicente Huidobro: “El hijo pródigo”, *Poemas dispersos de 1914-1916*, en *Ibíd.*, p. 371.

<sup>1248</sup> Vicente Huidobro: *Altazor*, en *Ibíd.*, p. 748.

A Huidobro hubiera podido referirse Baquero como su hermano. Pudiera haberlo hecho con las palabras del propio poeta: “Árbol-Árbol, hermano, yo te amo porque eres meditabundo y silencioso como yo y porque eres una Pagoda para mi culto a la naturaleza”<sup>1249</sup>. Fraternos en su creación fueron sin duda, y Huidobro un hermano mayor que guió al poeta por los caminos de la creación con mayúscula.

### IV.3. César Vallejo y las apariencias de la muerte.

“Metido bajo un poema de Vallejo oigo pasar el trueno y la centella.  
“Hay bochinche en el cielo”, dice impasible el indio acorralado en  
callejón de París”  
(Gastón Baquero: “Con Vallejo en París –mientras llueve”, *P. C.*, 250)

Además de la cercanía física que en su momento les confirió el hecho de ser vecinos de la madrileña calle Antonio Acuña de Madrid, aunque en tiempos diferentes, por supuesto<sup>1250</sup>, existe una destacable admiración literaria de que dan muestra los diversos escritos de Baquero sobre el poeta peruano<sup>1251</sup>. Entre ellos se cuentan los poemas “El viajero” y “Con Vallejo en París –mientras llueve”, el artículo “Oye, mira: esos pasos son los de él”<sup>1252</sup>, o sus ensayos breves “El poeta puro” (1959) y “A los cincuenta años de *Los heraldos negros*” (1967). Está claro que Gastón Baquero sintió una gran admiración por César Vallejo de quien afirma que es “una pasión que tengo, no

---

<sup>1249</sup> Vicente Huidobro: “El poeta dijo una tarde los salmos del árbol”, *Las pagodas ocultas*, en *Obra poética*, *op. cit.*, p. 235.

<sup>1250</sup> El poeta peruano vivió en Madrid en la calle Antonio Acuña, núm. 4, enfrente de donde viviría Baquero durante su exilio español, en el número 5 de esa misma calle.

<sup>1251</sup> Baquero escribió además los siguientes artículos sobre el poeta: “César Vallejo, a los cincuenta años de un poema histórico”, en *ABC* (1967) 10 de Junio; “César Vallejo y el quinto centenario”, en *El nuevo Herald* (1992) 07 de febrero; “Libertad y religión en César Vallejo”, en *El nuevo Herald* (1992) 26 de septiembre.

<sup>1252</sup> El artículo mencionado constituye un remedo intertextual con el título de un poema del propio Vallejo, “Oye a tu masa, a tu cometa, escúchalos; no gimmas...”, *Poemas humanos*, en *Obra poética completa*, introducción de Américo Ferrari, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 245.

tanto estéticamente sino como algo de creación pura humana”<sup>1253</sup>, lo que nos invita a pensar en la intertextualidad como forma de contacto literario entre los poetas.



### Placas conmemorativas a Vallejo y a Baquero en el madrileño barrio de Salamanca

Precisamente, fruto de la casualidad que ubicó, aunque en momentos alejados, en un mismo espacio a Vallejo y a Baquero, éste dijo escuchar el eco de sus pisadas; experiencia que plasmó en uno de los artículos citados, y en el que concibe al poeta como un andariego incansable que “va y viene en la noche de los Andes a Madrid, de Madrid a la sierra peruana<sup>1254</sup>” y al que, como advierte Jesús Díaz “convirtió en el protagonista secreto de su poema «El viajero»”<sup>1255</sup>. Un texto que, sin mencionar al personaje por su nombre, refiere el viaje tenaz de su personaje, quien transita “incesantemente / desde Lisboa hasta Varsovia, desde Varsovia hasta Lisboa, / silbando la Barcarola de los cuentos de Hoffmann” (“El viajero”, *P. C.*, 248).

A la hora de establecer la intertextualidad que Baquero lleva a cabo para con el poeta peruano nos centraremos en estos dos poemas, si bien, aludiremos siempre que sea necesario a otros textos suyos, para evidenciar aquellas características de su escritura

<sup>1253</sup> “Entrevista a Gastón Baquero”, en *Dáctilo. Revista del Aula de Poesía* (2002) Universidad de Murcia, 2, p. 6.

<sup>1254</sup> No hemos podido acceder al texto de Baquero “Oye, mira: esos pasos son los de él” del que sólo podemos aclarar que aparece citado por Ángel Rodríguez Abad en un artículo sobre Baquero, en donde explica: “bien podría ser la antigua presencia en su misma calle de un vecino ilustre como César Vallejo – Oye, mira: esos pasos son los de él” (Ángel Rodríguez Abad: “Gastón Baquero, hacedor de un orbe literario”, recogido en el recopilatorio de textos de Baquero *Geografía literaria, op. cit.*, p. 236).

<sup>1255</sup> Jesús Díaz: “Soledad de Gastón Baquero”, en *El País* (1997) Madrid, 18 de junio.

que remitan de algún modo a su admirado antecesor. Nos ajustaremos para ello en un primer momento a un similar tratamiento de la realidad por parte de los dos autores, para, a continuación, visualizar algunos de los mecanismos formales que equiparan a ambos poetas. Antes de comenzar, resultan de interés al respecto las puntualizaciones de Américo Ferrari sobre la poesía de Vallejo, puesto que se trata en algunos casos de elementos que también están presentes en la de Gastón Baquero. El mencionado crítico dictamina acerca de *Los heraldos negros* que tiene como motivos esenciales “la incógnita del destino del hombre, su agonía entre el tiempo y la muerte, el desamparo y la orfandad humanas, el silencio de Dios, y por encima de todo, la necesidad inexplicable del dolor y del mal que el hombre ha de asumir sin comprender, los golpes del destino que nos caen sin que sepamos de dónde ni por qué”<sup>1256</sup>. Arrancando de esta afirmación inicial vamos a sistematizar los diferentes motivos vallejianos y su repercusión en el poeta cubano.

A partir del primero de los motivos señalados por Ferrari, el de la ignorancia acerca del destino del hombre, el misterio que rodea al ser humano en cuanto tal es una realidad de trascendencia paralela en la obra de ambos autores, y que se manifiesta también en los dos a través de la imagen de la esfinge, de herencia modernista. Así acontece por ejemplo en su poema “La voz del espejo” en el que señala: “Así pasa la vida, vasta orquesta de esfinges que arrojaron al Vacío su marcha funeral”<sup>1257</sup> o el interrogante acerca de “por qué en mi verso chirrían / oscuros sinsabor de féretro / luyidos vientos / desenroscados de la Esfinge / preguntona del Desierto”<sup>1258</sup>. Se trata evidentemente de un motivo, asociado al misterio de la existencia que tiene un reconocimiento extremo en Gastón Baquero desde sus célebres “Palabras escritas en la arena por un inocente” en las que rotula su necesidad de “saber con certidumbre lo que

---

<sup>1256</sup> César Vallejo: *Obra poética completa, op. cit.*, p. 12.

<sup>1257</sup> César Vallejo: “La voz del espejo”, *Los heraldos negros*, en *Ibíd.*, p. 95.

<sup>1258</sup> César Vallejo: “Espergesia”, *Los heraldos negros*, en *Ibíd.*, p. 115.

pasó en Egipto / cuando surgió la Esfinge de la arena” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 46)<sup>1259</sup>, y que nos permitirían hablar nuevamente de una intertextualidad solapada, integrada en su propio discurso poético.

Asociado a este enigma que es la existencia, el tiempo y la muerte, motivos fundamentales de todo poeta, se resuelven de modo semejante en Vallejo y Baquero. Ambos autores tienen ya una visión particular de lo temporal, que se caracteriza por su carácter cíclico, en el que los acontecimientos del pasado, presente y futuro se condensan en una sola dimensión. Así, según Américo Ferrari, se plantea una angustia que “está en relación con una visión cíclica del tiempo que apuntaba ya en *Los heraldos negros*” y que se continúa en posteriores poemarios. Así, “en *Trilce*, las dimensiones temporales se confunden y se anulan. El tiempo en su girar nos trae siempre al mismo momento del presente el mismo peso del pasado que nos agobiará, siempre el mismo, en el futuro”<sup>1260</sup>. Se trata de esos tiempos que se solapan, tan particulares de la poética de Baquero ya que advertimos a lo largo de su obra.

Si en “Los anillos fatigados” nos encontrábamos ante una repetición circular del tiempo: “La primavera vuelve, vuelve y se irá. Y Dios, / curvado en tiempo, se repite, y pasa, pasa / a costas con la espina dorsal del Universo”<sup>1261</sup>, en el poema “VI” de *Trilce* se trastruecan las dimensiones temporales: “el traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera”<sup>1262</sup>. Futuro y pasado se confunden en un presente único que es también indiferenciado en la poesía de Baquero: “Al otro día, al otro lado del tiempo, / antes del alba, yo estaba allí de nuevo, / contemplando eternamente la misma flor” (“Pensamientos de primavera para cualquier tiempo del año”, *P. C.*, 193). Por otro lado,

---

<sup>1259</sup> Otros versos con los que Baquero celebra este motivo, concretamente a través de su alusión a la luna, son los que siguen: “ella / con su extraña sonrisa de esfinge desconfiada” (“Invitación a Kenia”, *P. C.*, 263).

<sup>1260</sup> César Vallejo: *Obra poética completa, op. cit.*, p. 31.

<sup>1261</sup> César Vallejo: “Los anillos fatigados”, en *Ibíd.*, p. 106.

<sup>1262</sup> César Vallejo: “VI”, *Trilce*, en *Ibíd.*, p. 123.

asociada a esta repetición cíclica del tiempo se encuentran los días de la semana, que reciben un similar tratamiento en ambos poetas. Si Vallejo decía: “Hoy es domingo y esto / tiene muchos siglos; de otra manera, / sería quizá, lunes...”<sup>1263</sup>, según Ferrari “El nombre hace cuajar en «Lomismo» la diversidad del tiempo y convierte todos los domingos en «el» domingo. Situado en el tiempo, y al nombrar las dimensiones del tiempo, el hombre se vuelve a encontrar siempre en Lomismo, pues siempre ha sido, es y será mediodía o las 11, y habrá siempre domingo o jueves para que podamos morir un jueves o sufrir un domingo”<sup>1264</sup>. El motivo del disfraz asociado a la repetición cíclica del tiempo también está presente en uno de los más célebres poemas de Gastón Baquero, el titulado “Los lunes me llamaba Nicanor” en el que el yo lírico va cambiando de nombre para ocultarse de la muerte<sup>1265</sup>. Con relación a sus específicas interpretaciones temporales, en “Los lunes me llamaba Nicanor” de Baquero, opina Carmen Ruiz Barrionuevo que “el tiempo lineal queda vencido por la irrupción de la circularidad expresada por los días de la semana –recordemos similar obsesión de Vallejo–”<sup>1266</sup>. La repetición monótona del tiempo se simboliza en el repetirse de las horas y los días de la semana, “las siete caídas de esa cuesta infinita”<sup>1267</sup>, que vuelven implacables con su “sábado de harapos” y “el domingo bocón y mudo del sepulcro”, que también tienen algún paralelismo con el mencionado poema de Baquero<sup>1268</sup>, y que nos permiten hablar de una remodelación hipertextual, a partir de un motivo tan prototípico del poeta peruano.

<sup>1263</sup> Cesar Vallejo: “Ello es el lugar donde me pongo...”, *Poemas humanos*, en *Ibíd.*, p. 277.

<sup>1264</sup> César Vallejo: *Ibíd.*, p. 32.

<sup>1265</sup> Recordemos los versos de Baquero que retoman esta idea de escamoteo de lo inevitable: “Yo los lunes me llamaba Nicanor. / Vindicaba el horrible tedio de los domingos / y desconcertaba por unas horas a las doncellas / y a los horóscopos” (“Los lunes me llamaba Nicanor”, *P. C.*, 143).

<sup>1266</sup> Carmen Ruiz Barrionuevo: “Proyección de un indigenista: las invenciones de Gastón Baquero”, *loc cit.*, p. 42.

<sup>1267</sup> César Vallejo: “LXII”, *Trilce*, en *Obra poética completa*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>1268</sup> César Vallejo: “LX”, *Trilce*, en *Ibíd.*, p. 163.

Con respecto al tema de la muerte, resta decir que tiene una gran motivación tanto en Baquero como en Vallejo. Según Ferrari, e igual que sucede en Quevedo, “desde que un hombre nace está ya en el tiempo y en la muerte: como el de Quevedo, el hombre de Vallejo «(ha) quedado / presentes sucesiones de difuntos»<sup>1269</sup>. Vinculado también a los temas precedentes, el desabrigo y abandono a que se ve sometido el ser humano es otro motivo que transita a por los textos de ambos autores. En Vallejo son la lluvia y el hambre los marcadores de esa desventura a que se ve sometido el ser humano: “Esta tarde llueve, llueve mucho. ¡Y no / tengo ganas de vivir, corazón!”<sup>1270</sup>, en Baquero la soledad, substancial del ser humano y el paso inexorable del tiempo.

Los motivos trascendentales que se presentan en Vallejo a modo de oposiciones de elementos<sup>1271</sup>, también están presentes en Baquero, así, el tema de Dios por parte de Vallejo es similar al que presenta nuestro poeta, “es hostil al hombre («golpes como el odio de Dios») o indiferente: «Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios, / pero tú, que estuviste siempre bien, / no sientes nada de tu creación»<sup>1272</sup> o, si a veces aparece como Dios amante, es impotente”<sup>1273</sup>, como acontece en el poema “Absoluta”: “Mas ¿no puedes, Señor, contra la muerte, / contra el límite, contra lo que acaba?”<sup>1274</sup>. Por otra parte, también la presentación de Dios como un ser despreocupado de la existencia humana: “en «La de a mil», el vendedor de lotería es comparado a Dios: como Dios, atesora «humana impotencia de amor», y la suerte que aporta en sus manos irá a parar quién sabe adónde: «adónde no lo sabe ni lo quiere / este bohemio dios»...”<sup>1275</sup>. Es como si Dios mismo dependiera de un destino ciego o del azar; la

---

<sup>1269</sup> *Ibíd.*, p. 45.

<sup>1270</sup> César Vallejo: “Heces”, *Los heraldos negros*, en *Ibíd.*, p. 76.

<sup>1271</sup> Según mantiene Emilio Ferrari “esas parejas de significaciones en conflicto que no son nunca abolidas ni superadas: el todo-la nada, el alma-el cuerpo, lo alto-lo bajo, el nunca-el siempre, el tiempo-la eternidad, la vida-la muerte, Dios-nadie” (*Ibíd.*, p. 39).

<sup>1272</sup> César Vallejo: “Los dados eternos”, *Los heraldos negros*, en *Ibíd.*, p. 105.

<sup>1273</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>1274</sup> César Vallejo: “absoluta”, *Los heraldos negros*, en *Ibíd.*, p. 98.

<sup>1275</sup> César Vallejo: “La de a mil”, *Los heraldos negros*, en *Ibíd.*, p. 96.

existencia de Dios no puede, pues, justificar el sufrimiento humano, ni explicarlo, ni redimirlo”<sup>1276</sup>. Además, también en su poema “Fresco” el poeta se refiere a la divinidad en los siguientes términos: “Vuela otro gran pañuelo apocalíptico, / la mano azul, inédita de Dios!”<sup>1277</sup>. o “yo nací un día / que Dios estuvo enfermo<sup>1278</sup>” que nos dan una idea de la percepción de Dios como un ser falible y débil.

También la inocencia se presenta en Vallejo, y en su poema “La cena miserable” afirma: “Ya nos hemos sentado / mucho a la mesa, con la amargura de un niño / que a media noche, llora de hambre, desvelado...”<sup>1279</sup>, y que aparece en muchos otros poemas suyos. Asociada a esta ingenuidad se haya la idea de la culpa que en el poeta peruano sigue huella de Anaximandro. Este filósofo presocrático concibe la existencia como una usurpación del espacio que debería ser ocupado por otro ser vivo, y que también está presente en Vallejo quien en “El pan nuestro” defiende este motivo de raigambre clásica: “Esta exigencia arranca, sin duda, de la obsesión vallejana del hambre, y se vincula con la ofuscación en la deuda y de la culpa, la cual tiene indudablemente raíces metafísicas – el hombre es culpable de haber nacido–, y se manifiesta concretamente en el sentimiento de que usurpamos lo ajeno, de que todo lo que tenemos, hasta nuestro ser físico, constituye una deuda con el prójimo”. El poeta escribe:

Todos mis huesos son ajenos;  
Yo tal vez los robé!  
Yo vine a darme lo que acaso estuvo  
Asignado para otro;  
Y pienso que, si no hubiera nacido,  
Otro pobre tomara este café!  
Yo soy un mal ladrón... a dónde iré!<sup>1280</sup>

---

<sup>1276</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>1277</sup> César Vallejo: “Fresco”, *Los heraldos negros*, en *Ibíd.*, p. 79.

<sup>1278</sup> César Vallejo: “Espergesia”, *Los heraldos negros*, en *Ibíd.*, p. 114.

<sup>1279</sup> César Vallejo: “La cena miserable”, *Los heraldos negros*, en *Ibíd.*, p. 101.

<sup>1280</sup> César Vallejo: “El pan nuestro”, *Los heraldos negros*, en *Ibíd.*, p. 97.



Casi idéntica es la plasmación de esta idea por parte de Baquero quien la hace explícita con las siguientes palabras: “Qué pasa, qué está pasando siempre sobre mi corazón / que me siento doliéndole a la sombra, / estorbándole al aire su perfil y su espacio” (“Qué pasa, qué está pasando”, *P. C.*, 43).

La idea del sufrimiento humano se repite también en *Los heraldos negros*, donde la culpa a la que el yo lírico alude es fruto de esa usurpación a la que nos hemos referido:

Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como  
Cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;  
Vuelve los ojos locos, y todo lo vivido  
Se empoza como charco de culpa en la mirada...  
Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!<sup>1281</sup>

Se trata de una insistencia del poeta en el tema del hambre y de la miseria humana<sup>1282</sup>, que se deja ver en sus versos y a la que también alude Gastón Baquero en el poema que le dedica:

Me cobijo, me enclaustro, me escabullo amigo Abraham en ese parapeto  
De un poema suyo donde se puede agüaitar, arriba, el paso del hambre  
Que sale por el mundo a comerse gente carniprieta, a devorar  
Pobres y más pobres, requetecienmil pobres tiritando de hambre (“Con  
Vallejo en París –mientras llueve”, *P. C.*, 250).

En él, Baquero percibe el carácter fuertemente humano de su poesía, preocupado siempre por las miserias y sufrimientos de los otros, el texto de Baquero se hace eco de ese carácter en el poema que le dedica.

Nos ocupamos ahora de los rasgos de su escritura que asemejan a estos autores. Para ello no queremos pasar por alto el estudio de José Prats Sariol sobre la

---

<sup>1281</sup> César Vallejo: “Los heraldos negros”, *Los heraldos negros*, en *Ibíd.*, p. 59.

<sup>1282</sup> La preocupación por la situación en que se encuentran los más desamparados se manifiesta por ejemplo en los siguientes versos: “Y cuándo nos veremos con los demás, al borde / de una mañana eterna, desayunando todos” (César Vallejo: “La cena miserable”, *Los heraldos negros*, en *Ibíd.*, p. 101).

concordancia existente entre ambos poetas, ya que percibe una serie de paralelismos de relevancia. Entre ellos el punto de vista del infante, el establecimiento de paradojas, el uso del diminutivo, el neologismo y el provincialismo, o el uso del endecasílabo<sup>1283</sup>. Elementos todos ellos de los que se sirve también con maestría en los poemas que nos ocupan, y a través de los cuales cifraremos nuestro parentesco literario.

Los aludidos tienen en común algunos rasgos poéticos como una similar concepción del espacio y el tiempo en el poema y que podemos observar en los siguientes versos de Vallejo, que presentan una plasmación aparentemente desordenada de los personajes en el poema:

El mundo exclama: «¡Cosas de españoles!» Y es verdad. Consideremos  
Durante una balanza, a quema ropa,  
A Calderón, dormido sobre la cola de un anfibio muerto,  
O a Cervantes, diciendo: «Mi reino es de este mundo, pero también del  
otro»: ¡punta y filo en dos papeles!  
Contemplemos a Goya, de hinojos y rezando ante un espejo,  
A Coll, el paladín en cuyo asalto cartesiano  
Tuvo un sudor de nube el paso llano,  
O a Quevedo, ese abuelo instantáneo de los dinamiteros<sup>1284</sup>

Se trata de una acumulación de referencias que sin querer nos recuerdan aquel poema de Baquero que define a Dylan Thomas a partir de otros personajes de la historia y que dice de él que “era como el biznieto de Federico Nietzsche...”. Esta singular

---

<sup>1283</sup> Para el uso de una perspectiva infantil en el poema, el crítico se refiere al poema de Vallejo “A mi hermano Miguel”, así como a los de Baquero “El sol, los niños y además la muerte”, “Silente compañero” y “Cuando los niños hacen un muñeco de nieve”; en cuanto al motivo de la paradoja, del que sería interesante presentar ejemplos del peruano, señala en Baquero la alusión chocante a un “serrucho de oro” en el poema “Manos” o al oxímoron en que se constituye desde el título el poema “Nocturno luminoso”; también concibe como similar el uso del diminutivo en algunos casos en que adquiere en Baquero un uso afectivo, tal es el que adquiere en el poema “Canción sobre el nombre de Irene” en el que “las salamadritas de fuego se te quedan mirando”; por su parte, también el uso de neologismos, provincianismos es otro de los motivos señalados por Prats Sariol, que pueden resultarnos de utilidad, pues para él menciona precisamente el poema “Con Vallejo en París –mientras llueve” e “Himno y escena del poeta en las calles de La Habana”. Lo mismo sucede con el uso del endecasílabo, que como señala este autor, tampoco es ajeno a César Vallejo y que para Baquero menciona textos como su “Soneto a la rosa”, “Epicedio para Lezama” o “Madrigal para Nefertiti” (José Prats Sariol: “De cuando Gastón Baquero se sentaba a caminar con César Vallejo”, en *Revista Encuentro* (2007/2008) invierno, 47, pp. 3-10.

<sup>1284</sup> César Vallejo: “Himno a los voluntarios de la República”, *España, aparta de mí este cáliz*, en *Obra poética completa*, op. cit., p. 282.

similitud perceptiva es un punto de partida indispensable para emprender una andadura, guiados por las pisadas que ambos autores nos han dejado<sup>1285</sup>.

Por otro lado, la idea de los sabios ignorantes, fijada en la poética de Baquero desde sus célebres “Palabras escritas en la arena por un inocente”, está presente también en algunos poemas vallejianos como el primero de *Los Heraldos negros* “yo no sé” y en el primer poema de España, aparta de mí este cáliz: “¡Verán, ya de regreso, los ciegos / y palpitando escucharán los sordos! / Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios”<sup>1286</sup>. De lo que no cabe lugar a duda es de que si Baquero dedica un poema a este autor no es sólo para homenajearlo, sino también para transformarlo y transformarse a sí mismo a la luz de sus peculiaridades, algo de lo que deja constancia el sinnúmero de americanismos presentes en su “Con Vallejo en París –mientras llueve”: “hay bochinche en el cielo”, “*emprésteme* Abraham”, “como un chuño enterrado en la nieve”, “un poema suyo donde se puede agüaitar (sic)” (“Con Vallejo en París –mientras llueve”, *P. C.*, p. 250). Aunque no encontramos ejemplos de los primeros términos en la poesía de Vallejo, sí hallamos la palabra “aguaitar” en el peruano, concretamente en su poemario *Trilce*: “O sin madre, sin amada, sin porfía / da agacharme a aguaitar a fondo, a puro pulso”<sup>1287</sup>, así como en otro poema suyo no publicado en libro en el que menciona: “Aguaitarme si paso por lo bajo o merodeo en alto”<sup>1288</sup>. En el aspecto formal, se pone de manifiesto que, a pesar de ser también un poeta vanguardista, Cesar Vallejo tiene muchas similitudes con la escritura barroca, algo que se constata principalmente en la cerrazón interpretativa de su

---

<sup>1285</sup> Para corroborar la importancia del tiempo en Vallejo hemos de tener en consideración el poema II de *Trilce* en el que refiere los tres estados más comunes de lo temporal: presente, pasado y futuro, y en el que la repetición de la palabra “tiempo” provoca una insistencia en este fenómeno: “Bomba aburrida del cuartel achica / tiempo tiempo tiempo tiempo” (César Vallejo: “II”, *Trilce*, en *Ibíd.*, p. 120).

<sup>1286</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>1287</sup> César Vallejo: “XXXIII”, *Trilce*, en *Ibíd.*, p. 142.

<sup>1288</sup> César Vallejo: “Cesa el anhelo”, *Poemas en prosa*, en *Ibíd.*, p. 194).

libro *Trilce*<sup>1289</sup>. Si bien de esta dificultad compositiva no se hace eco Gastón Baquero, quien opta por una mayor facilidad a la hora de acceder al poema pero que si mantiene algunos de los recursos tipográficos de los que se sirve aquel poeta.

También es importante en él la interpretación de la escritura como creación, de hecho con su escritura aspira a decirlo todo de nuevo, como si nada estuviese dicho, pues el poder creativo concedido al lenguaje es fundamental. Así lo percibimos en este texto en el que se manifiesta el carácter mágico de la palabra<sup>1290</sup>:

Nombre Nombre.  
¿Qué se llama cuando heriza nos?  
Se llama lo mismo que padece  
Nombre, nombre, nombre, nombrE<sup>1291</sup>.

De hecho, la valoración otorgada por Gastón Baquero a los nombres es un asunto que ha sido tratado en diferentes puntos de este trabajo y que se percibe en numerosos poemas, entre los que podemos destacar algunos como “Los lunes me llamaba Nicanor” o “Canción sobre el nombre de Irene”. En ellos el autor presenta el nombramiento como la forma de dar origen en el poema a una realidad hasta ese momento inexistente<sup>1292</sup>.

Por su parte, la orfandad del yo, motivo que aparece asociado a la divinidad perdida, aparece en el poema III de *Trilce*, como en algunos textos Gastón Baquero,

---

<sup>1289</sup> Julio Ortega encuentra en *Trilce* de César Vallejo “una serie de oposiciones de la armazón antitética, de estirpe más barroca que vanguardista, que subyace al libro” (César Vallejo: *Trilce*, edición de Julio Ortega, Madrid, Cátedra, 1993, p. 46).

<sup>1290</sup> “Se transparenta aquí una meditación implícita sobre la función convencional del lenguaje, que resulta al mismo tiempo una función mágica, ya que el nombre hace que lo que es nombrado sea...” (César Vallejo: *Trilce*, *op. cit.*, p. 50).

<sup>1291</sup> César Vallejo: *Trilce*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>1292</sup> La inexistencia del nombre, por su parte, también tiene cabida en algunos poemas de Vallejo: “Que le llamen, en fin, por su nombre. / Y esto no fue posible” (César Vallejo: “Nómina de huesos”, *Poemas en prosa*, en *Ibíd.*, p. 190), o la posibilidad de perderlo: “Y el ratón me muerde el nombre” (César Vallejo: “De puro calor tengo frío...”), o “Málaga, no te vayas con tu nombre” (César Vallejo: “I, Batallas”, *España, aparta de mí este cáliz*, en *Ibíd.*, p. 290).

pues hay además una implícita identificación del ser humano con los niños abandonados por sus mayores:

Las personas mayores  
A qué hora volverán?  
Da las seis el ciego Santiago,  
Y ya está muy oscuro.  
Madre dijo que no demoraría<sup>1293</sup>.

Se trata de unos versos nos remiten al poema de Gastón Baquero “Cuando los niños hacen un muñeco de nieve” en el que son los niños los que abandonan al muñeco a su destino.

En definitiva, estamos ante una confluencia de lo temático y lo estilístico en estos dos autores que es producida por Baquero para sugerir las sensaciones que le interesan a la hora de remedar a este autor, esto es, para construir un poema propio utilizando para las herramientas poéticas que Vallejo pudiese facilitarle. De la afición de Baquero por este poeta, al que posiblemente leyó desde su juventud, nos habla Carlos Meneses quien dice que nuestro autor “no dejó de hablar, de escribir, de pensar en Vallejo” y de quien añade, además con metáfora arbórea análoga a la nuestra como “de pronto, como tenía que ser, le germinó como al árbol una rama, un poema sobre Vallejo”<sup>1294</sup>. Es Vallejo uno de los jóvenes brotes de la de la poesía de Gastón Baquero, pues a él recurre para hablar de uno de los temas capitales de su obra poética, el sufrimiento inevitable al ser humano.

---

<sup>1293</sup> César Vallejo: *Trilce*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>1294</sup> Carlos Meneses: “El poeta Vallejo en la poesía del poeta Baquero”, en *Celebración de la existencia*, *op. cit.*, p. 145.

#### IV.4. Jorge Luis Borges: un mundo de ficciones o la identidad traspasada.

“Cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”

(Jorge Luis Borges: “Kafka y sus precursores”<sup>1295</sup>).

“Mishima fue, como todos saben,  
el pseudónimo oriental de  
Jorge Luis Borges  
[...]

Jorge Luis Borges,  
el jardinero japonés que un día,  
desesperado de soledad,  
engendró a María Kodama”

(Gastón Baquero: “Epitafio para María Kodama”, *P. C.*, 268)

Es grande el conocimiento que Gastón Baquero tuvo de Borges<sup>1296</sup> y diversos los acercamientos que entre ambos autores existieron, como nos proponemos demostrar a continuación. No podemos, sin embargo, hablar con certeza de la sujeción a Borges en Gastón Baquero, sino más bien de una recalada en ideas afines por senderos convergentes. En parte, es posible que esto se haya debido a la fundamentación filosófica que ha conformado sus textos; si Borges recurre a muchos filósofos de la tradición, como Parménides, Platón o Aristóteles, algunos de ellos también formaron parte del vasto universo cultural de Gastón Baquero. Entre los ejemplos que dejan constancia de la admiración del cubano hacia Borges se encuentra la alusión –aplicada a su situación personal de exiliado– a un verso del argentino, el primero de su poema “La promisión en alta mar”. A este comienzo hace referencia Baquero con las siguientes

---

<sup>1295</sup> Jorge Luis Borges: “Kafka y sus precursores”, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé editores, 1960, p. 148.

<sup>1296</sup> Muestra de esa interés de Gastón Baquero por la obra de Borges es la publicación de su artículo “Jorge Luis Borges llega a sus límites”, en *ABC*, 29 de mayo de 1962; también el titulado “J. Luis Borges en Madrid: un clásico al alcance de la mano”, en *Mundo hispano*, junio de 1973, num. 301, año XXVI, pp. 32-33). Asimismo, Baquero escribió un artículo titulado “Cervantes a la luz de Borges”, recogido en *Indios, blancos y negros en el caldero de América*, *op. cit.*, pp. 237-238.

palabras: “Digo con Borges: “No he recobrado tu cercanía, mi patria, pero ya tengo tus estrellas”<sup>1297</sup>, que es una intertextualidad establecida sobre una cita entrecomillada.

En general, hay una serie de temas comunes al escritor cubano y al argentino que nos permiten establecer paralelismos entre ambos. Como hemos explicado ya, no se trata de denunciar la autoridad de Borges en la obra de Gastón Baquero sino de establecer una semejanza entre sus visiones poéticas, y el análogo enjuiciamiento de su labor como escritores. Los conecta el gusto de lo enigmático, muy valorado por Baquero, e igualmente utilizado por Borges en sus relatos policiales que, en opinión de Stephen J. Clark han conseguido “combinar armónicamente el valor estético y la profundidad intelectual de la literatura culta con los atractivos del género policiaco popular”, logrando además “devolver el subgénero a su intelectualismo originario<sup>1298</sup>”. Los congrega, del mismo modo, el uso trascendido de este enigma, ya que también Borges, como luego hará Gastón Baquero en algunos de sus versos de contenido más o menos enigmático, “convierte el relato policial en un vehículo para la reflexión filosófica”<sup>1299</sup>. Dada la importancia de la fantasía en los poemas de Baquero, muchos de ellos relatan una historia que contiene atisbos de misterio en su desarrollo, como sucede en "El gato personal del conde Cagliostro" en el que Baquero inventa las aventuras de un curioso animal, y que inicia recordando "Tuve un gato llamado Tamerlán. / Se alimentaba solamente con poemas de Emily Dickinson, / y melodías de Schubert" y del que más adelante explica: "Tamerlán se alejó del modo más apropiado: / paseábamos por Amsterdam, por el barrio judío de Amsterdam concretamente, / y al pasar ante la más

---

<sup>1297</sup> Estas palabras proceden de la "Dedicatoria" de Gastón Baquero a sus *Poemas invisibles*, en P. C., p. 246. Las palabras originales pueden encontrarse en Jorge Luis Borges: *Luna de enfrente*, en *Luna de enfrente y Cuaderno de San Martín*, Buenos Aires, Emecé, 1969, p. 61.

<sup>1298</sup> Nos referimos al artículo de Stephen J. Clark “La vuelta a los orígenes: Borges y el relato policial” que fue publicado por Stephen J. Clark de la Universidad Norte de Arizona, en *Principia* (Revista de Cultura de la UCLA), [volumen 13], y que consultamos a través de Internet, en la página web: <http://www.Profesores.uy/material/literatura/borges/relatopolicial.htm> [22/05/14].

<sup>1299</sup> En su artículo “El arte narrativo y la magia” el escritor interpreta la magia como “coronación o pesadilla de lo casual”. (Jorge Luis Borges: “El arte narrativo y la magia”, en *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1959, p. 89).

arcaica sinagoga de la ciudad, / Tamerlán se detuvo, me miró con visible resplandor de ternura en sus ojos, / y saltó al interior de aquel oscuro templo" ("El gato personal del conde Cagliostro", *P. C.*, 194), y que constituye como ya dijimos el uso del enigma con una intención metafísica.

Junto a ese asunto de singular trascendencia, también el de la repetición incesante de la historia, que cobra un protagonismo esencial en los mencionados relatos del argentino, tiene un tratamiento similar en Baquero, a través de una equivalente confluencia de tiempos y espacios en alguno de sus poemas, a la vez que también se relaciona con el tema del poeta como testigo. En el caso de Borges, basta mencionar su famoso *Aleph*<sup>1300</sup> en el que el autor inventa un espacio en que confluyen todos los espacios. El narrador del relato actúa como un testigo que enumera todas las cosas que ha visto: "Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una pirámide, vi un laberinto roto (era Londres)..."<sup>1301</sup>. Esta enumeración indiscriminada de realidades que el testigo es capaz de nombrar aparece en los siguientes versos de "Mateo XXV, 30" en los que el yo lírico abarca en su totalidad realidades muy distantes:

Estrellas, pan, bibliotecas orientales y occidentales,  
Naipes, tableros de ajedrez, galerías, claraboyas y sótanos.  
Un cuerpo humano para andar por la tierra,  
Uñas que crecen en la noche, en la muerte...  
Días más populosos que Balzac, el olor de la madre selva,  
Amor y víspera de amor, recuerdos intolerables<sup>1302</sup>

---

<sup>1300</sup> En el célebre relato borgiano, el narrador descubre en la casa de Carlos Argentino Daneri una especie de esfera tornasolada que contiene todos los puntos de universo.

<sup>1301</sup> Jorge Luis Borges: "El Aleph", en *El Aleph*, Madrid, Alianza editorial, 2000, p. 192. Ya se ha mencionado en otras partes de este estudio la repetición del verbo "ver" en un poema "Discurso de la rosa en Villalba": "Yo vi una rosa en Villalba", "Pero yo vi la rosa en Villalba", "Yo vi la rosa, tan pura y sorprendente" ("Discurso de la rosa en Villalba", *P. C.*, 151).

<sup>1302</sup> Jorge Luis Borges: "Mateo, XXV, 30", en *Obra poética*, 2, Madrid, Alianza editorial, 2005, p. 97.



Del mismo modo, en su relato *El acercamiento a Almotásim* se presenta el tema de la metaidentidad y de la concepción cíclica del tiempo, pues en él la historia de la humanidad entera se puede reducir a la vida de un solo hombre. Otro cuento de carácter policiaco que presenta esta motivación es *El jardín de los senderos que se bifurcan*, incluido en el primer volumen de sus *Ficciones*. También el misterio, justificación primordial de la relación que establecemos entre ambos autores, se halla una vez más en numerosos cuentos de Borges. En *La forma de la espada* se plantea un enigma, el origen de la cicatriz del protagonista, y se presenta nuevamente la ya mencionada tesis existencialista de la identificación de un hombre con todos los restantes, que es común además a la idea remarcada por Baquero en muchos de sus poemas, y que Borges corrobora: “Acaso Shopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo John Moon”<sup>1303</sup>, idea que también subyace a la transformación y el disfraz presentes en Gastón Baquero. Por su parte, el motivo de la circularidad del tiempo, tan valioso en nuestro poeta, está contenido en este relato de Borges, asociado al motivo de la doble identidad que aparece en otros relatos borgianos como *La muerte y la brújula*. En cuanto a este motivo de la escisión de la persona en realidades desemejantes no debemos dejar de lado la lectura y continuidad que el propio Baquero en forma de guiño intertextual hace al poeta al que nos referimos, tal y como puede verse en los versos mencionados al comienzo del apartado dedicado a Borges, pues en ellos la confusión de personajes reales e inventados es fundamental:

María Kodama es  
el nombre borgiano de la esposa  
del Impertinente Maestro de Ceremonias  
Kiro Kotsuké No-Suke,  
llamado también Ochi Kotsuké No-Suki  
que era la verdadera  
Madame Pechogris, novia

---

<sup>1303</sup> Jorge Luis Borges: “La forma de la espada”, *Ficciones*, en *Obras completas* (1923-1972), Buenos Aires, Emecé editores, 1984, p. 494.

favorita de mi temido amigo  
Yuko Mishima ("Epitafio para María Kodama", *P. C.*, 268).

En él se dan cita al unísono personajes reales, ficcionales e inventados por Baquero. Entre los reales se encuentran la esposa de Borges, María Kodama<sup>1304</sup>, y el escritor japonés Yuko Mishima<sup>1305</sup>; Kiro Kotsuké No-Suke es en cambio un personaje de ficción del propio Borges, quien también tiene la reescritura como un procedimiento de su escritura<sup>1306</sup>, mientras que los otros dos, Ochi Kotsuké No-Suki y Madame Pechogris, parecen ser invenciones realizadas para el poema por el propio Gastón Baquero, pero que no cabe duda que se trata de una intertextualidad ostensible a través de la cita, a partir de la cual el poeta elabora su propio discurso poético en base a dicha referencia inicial.

En lo que se refiere a la Historia como motivo primordial en Borges y a la consecución cíclica que la define, pueden servir de ejemplo los siguientes versos: "La arena de los ciclos es la misma / e infinita es la historia de la arena; / así bajo tus dichas o tu pena, / la invulnerable eternidad se abisma<sup>1307</sup>". Lo cíclico también está presente en los siguientes versos que se sustentan en el pensamiento del filósofo clásico Pitágoras: "No sé si volveremos en un ciclo segundo / como vuelven las cifras de una fracción periódica; / pero sé que una oscura rotación pitagórica / noche a noche me deja en un lugar del mundo<sup>1308</sup>. Y que más adelante repite la idea de la vida como una tenaz repetición: "Vuelve la noche cóncava que descifró Anaxágoras; / vuelve a mi carne humana la eternidad constante / y el recuerdo, ¿el proyecto? de un poema incesante: / <lo

---

<sup>1304</sup> María Kodama (Buenos Aires, 1937) escritora, traductora y profesora de literatura argentina, viuda de Jorge Luis Borges, con quien se casó en 1986.

<sup>1305</sup> Yuko Mishima (Tokio, 1925-1970) fue un escritor y dramaturgo japonés, considerado uno de los autores más importantes de Japón.

<sup>1306</sup> En concreto, es el protagonista de "El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké", de *Historia universal de la infamia* en Jorge Luis Borges: *Historia universal de la infamia. Historia de la eternidad. Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1965, pp. 73-77.

<sup>1307</sup> Jorge Luis Borges: "El reloj de arena", en *Obra poética*, 2, *op. cit.*, p. 22.

<sup>1308</sup> Jorge Luis Borges: "La noche cíclica", en *Ibíd.*, p. 83.

supieron los arduos alumnos de Pitágoras...»<sup>1309</sup>. Por su parte también resulta importante la relación que podemos establecer entre Gastón Baquero y Borges a través del tema del tiempo en su poema titulado “James Joyce” en el que toda la historia parece estar contenida en un solo día de existencia humana:

En un día del hombre están los días  
del tiempo, desde aquel inconcebible  
día inicial del tiempo, en que un terrible  
Dios prefijó los días y agonías  
[...]  
Entre el alba y la noche está la historia  
universal<sup>1310</sup>.

Dentro de un tratamiento especial de la historia por parte de ambos autores en cuyos textos el pasado se incluye en el presente: “Yo quiero recordar aquel beso / con el que me besabas en Islandia<sup>1311</sup>”, se encuentra también en otro poema suyo en el que advierte:

Sabía que el presente no es otra cosa  
que una partícula fugaz del pasado  
y que estamos hechos de olvido:  
sabiduría tan inútil  
como los corolarios de Spinoza  
o las magias del miedo.  
en la ciudad junto al río inmóvil,  
unos dos mil años después de la muerte de un dios  
(la historia que refiero es antigua),  
Bürguer está solo y ahora,  
precisamente ahora, lima unos versos<sup>1312</sup>.

En ocasiones la poesía juega a romper la lógica espacio-temporal: existe un elevado grado de complejidad en la ruptura de la deixis temporal, presente en un soneto

---

<sup>1309</sup> Jorge Luis Borges: “La noche cíclica”, en *Ibíd.*, p. 84.

<sup>1310</sup> Jorge Luis Borges: “James Joyce”, en *Ibíd.*, p. 237.

<sup>1311</sup> Jorge Luis Borges: “Gunnar Thorgilsson (1816-1879)”, en *Historia de la noche*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1977, p. 57.

<sup>1312</sup> Jorge Luis Borges: “G. A. Bürguer”, en *Ibíd.*, pp. 99-100.

de Borges en el que la simultaneidad desemboca en un sintagma imposible de acuerdo con el cual siempre la lluvia siempre pertenece al pasado: “Porque cae la lluvia minuciosa / cae y cayó. La lluvia es una cosa / que sin duda sucede en el pasado”<sup>1313</sup>. La confluencia cronológica es, como hemos insistido ya, una característica fundamental de la poesía de Baquero y que el propio poeta fundamenta así en algunos de sus versos: “todo lo que podemos recordar es simultáneo e idéntico a nosotros mismos, / y a todos los hombres y mujeres, y los episodios que llamamos «la historia», / caben holgadamente en una minúscula fracción de una millonésima de segundo” (“Coloquial para una elegía”, *P. C.*, 178). Estamos ante ese tiempo no fraccionable del que habla Gastón Baquero como un todo donde presente, pasado y futuro suceden siempre al mismo tiempo.

En cuanto al anticipado tema de la identidad, cabe señalar que también se halla presente en los textos líricos del argentino: “Al errar por las lentas galerías / suelo sentir con vago horror sagrado / que soy el otro, el muerto, que habrá dado / los mismos pasos en los mismos días”. Pero además se trata de una dualidad que tiene también consecuencias en el terreno de la escritura: “¿Cuál de los dos escribe este poema / de un yo plural y de una sola sombra? / ¿Qué importa la palabra que me nombra / si es indiviso y no el anatema?”<sup>1314</sup>. Algo similar acontece en los siguientes versos de “El centinela” donde el desdoblamiento futuro del yo lírico se plasma como una aparición en los siguientes versos:

Nos conocemos demasiado, inseparable hermano.  
Bebes el agua de mi copa y devoras mi pan.  
La puerta del suicida está abierta, pero los teólogos afirman  
que en la sombra ulterior de otro reino estaré yo,  
esperándome<sup>1315</sup>.

---

<sup>1313</sup> Jorge Luis Borges: “La lluvia”, en *Obra poética 2, op. cit.*, p. 29.

<sup>1314</sup> Jorge Luis Borges: “Poema de los dones”, en *Ibíd.*, p. 12.

<sup>1315</sup> Jorge Luis Borges: “El centinela”, en *Ibíd.*, p. 313.

Y, como sucede con el motivo del sueño, también la identidad se relaciona en otro poema con el motivo clásico del laberinto y los dioses: “Zeus no podría desatar las redes / de piedra que me cercan. He olvidado / los hombres que antes fui”<sup>1316</sup>. Por su parte, el motivo de la identidad en el caso de Baquero, está relacionado también con el cambio de una realidad a otra que sufre el yo lírico en la poesía del cubano, y que se manifiesta en poemas tan reiterados a lo largo de estas páginas como "Testamento del pez" en el que el yo lírico declara haber sido pez, niño, nube y geranio, entre otras muchas cosas<sup>1317</sup>, o "Confesión de un fiscal de Bizancio" en el que el mismo yo impersonal de Baquero se transforma en un condenado durante el imperio bizantino: "fui condenado / a ser suspendido por el cuello en la torre más aguda / de la catedral de Bizancio" ("Confesión de un fiscal de Bizancio", *P. C.*, 197), nuevamente identidad cambiante y temporalidad traspuesta, en una hipertextualidad plural compartida con otros autores entre los que se encuentra por ejemplo el mismo José Lezama Lima.

En lo que se refiere al desciframiento de la incógnita final de la existencia y en un sentido similar al adoptado por Gastón Baquero que se obstina en descubrir las raíces últimas del misterio vital, Luis Frayle Delgado opina que también Borges interpreta la historia universal “expresada por los hechos y las realidades mínimas”<sup>1318</sup>. En este sentido, el propio poeta argentino afirma que “si supiéramos comprender una sola flor sabríamos quiénes somos y qué es el mundo”, pues, en su opinión “no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de

---

<sup>1316</sup> Jorge Luis Borges: “El laberinto”, en *Ibíd.*, p. 242.

<sup>1317</sup> Los versos de Baquero se orientan además hacia el futuro, en el que el yo lírico también espera integrarse como diferentes realidades en la ciudad amada: "quisiera se mañana entre tus calles / una sombra cualquiera, un objeto, una estrella, / navegarte la dura superficie" ("Testamento del pez", *P. C.*, 86).

<sup>1318</sup> Luis Frayle Delgado: *Aproximaciones a la poesía de Gastón Baquero*, op. cit., p. 110.

efectos y causas”<sup>1319</sup>. Pero ese misterio, sigue indescifrable, y como el baqueriano el yo lírico de Borges sólo puede formular las preguntas sin pretender alcanzar las respuestas.

Además de los temas mencionados, revisión circular del tiempo, identidad e identificación, también existen en sus concepciones literarias numerosos puntos de contacto que nos permiten establecer una mirada común a la hora de profundizar en la realidad. Puesto que Borges hace alusión a otros elementos a los que también se refiere Baquero: el río de Heráclito, la plasmación pictórica de la muerte por Durero, la memoria histórica, o la vida como sueño, entre otros, analizaremos a continuación, y por separado la plasmación particular de estas motivaciones en sus obras.

Entre los motivos destacados, Heráclito está presente en la creación poética de este autor: “También es como el río interminable / que pasa y queda y es cristal de un mismo / Heráclito inconstante, que es el mismo / y es otro, como el río interminable”<sup>1320</sup>. Así también el poema “Le regret d’Heraclite”: “Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca / aquel en cuyo amor desfallecía Matilde Urbach<sup>1321</sup>” o el poema titulado “Heráclito” en el que también asoma el pensamiento de este filósofo presocrático<sup>1322</sup>. La influencia de estos filósofos en la poesía de Gastón Baquero nos lleva a centrarnos en la importancia concedida por el poeta cubano a este autor del que Baquero retoma sustancialmente su afirmación acerca de la identidad cambiante del ser humano, así como la lucha de contrarios que caracteriza la existencia humana.

Para referirse al tema de la muerte, Borges se sirve en varias ocasiones de alusiones a la poesía de Durero: “¿Quién no se ha demorado ante el severo / y tético instrumento que acompaña / en la diestra del dios a la guadaña / y cuyas líneas repitió

---

<sup>1319</sup> Jorge Luis Borges: *El Aleph, El Zahir*, Madrid, Seix Barral, 1983, p. 113.

<sup>1320</sup> Jorge Luis Borges: “Arte poética”, en *Ibid.*, p. 44.

<sup>1321</sup> Jorge Luis Borges: “Le regret d’Heraclite”, en *Ibid.*, p. 46.

<sup>1322</sup> Jorge Luis Borges: “Heráclito”, en *Ibid.*, pp. 136-137.

Durero”<sup>1323</sup> De nuevo este pintor es mencionado en otro poema del escritor argentino: “¿En qué borrada / noche o mañana antigua descubrieron / mis ojos la fantástica epopeya, / del perdurable sueño de Durero, [...]”<sup>1324</sup>. El cuadro de Durero mencionado por Borges también es apuntado por Gastón Baquero en su poema “El Caballero, el Diablo y la Muerte”<sup>1325</sup> bajo cuyo título introduce el siguiente párrafo: “*Versos para un grabado de Durero*”, y cuya relación con el universo medieval plasmado en esta obra pictórica hemos estudiado ya en su momento.

La memoria histórica que acrecienta los recuerdos del yo poético, tal y como se manifiesta en Gastón Baquero también surge en la poesía de Borges: “En los minutos de la arena creo / sentir el tiempo cósmico: la historia / que encierra en sus espejos la memoria / o que ha disuelto el mágico Leteo.”<sup>1326</sup> El tema de la evocación está igualmente presente en los siguientes versos: “pero todo esto ocurre en esta suerte / de cuarta dimensión que es la memoria”<sup>1327</sup>, que de alguna manera conllevan también otro rasgo común, una unánime concepción del poeta como testigo de la historia y la consideración de todo texto como un palimpsesto, como reescritura de un texto anterior.

El motivo de ensoñación vital, tan presente en Gastón Baquero, y sobre el que no es necesario volver dado el espacio que le ha sido concedido en otras partes de este trabajo, está también recogido por Jorge Luis Borges, no sólo en sus tres poemas dedicados a “El sueño” y su poema en prosa “Un sueño”, sino también en buena parte de sus versos<sup>1328</sup> como sucede en el “Poema de los dones” en el que nuevamente aflora el

---

<sup>1323</sup> Jorge Luis Borges: “El reloj de Arena”, en *Antología poética 1923-1977*, Madrid, Alianza editorial, 1997, p. 22.

<sup>1324</sup> Jorge Luis Borges: “Dos versiones de Ritter, Tod und Teufel”, en *Ibíd.*, p. 104.

<sup>1325</sup> Gastón Baquero: “El Caballero, el Diablo y la Muerte”, *P. C.*, 80-85.

<sup>1326</sup> Jorge Luis Borges: “El reloj de arena”, en *Antología poética 1923-1977, op cit.*, p. 23.

<sup>1327</sup> Jorge Luis Borges: “Adrogué”, en *Ibíd.*, p. 41.

<sup>1328</sup> Este pensamiento no es exclusivo de su obra poética sino que se encuentra en la fundamentación teórica sobre la novela: la certeza de que el hombre y el mundo existen en la medida en que alguien los sueña. Para el autor la literatura es un sueño dirigido, tal y como confesará en “Nathaniel Hawthorne”, perteneciente a *Otras inquisiciones*, en Jorge Luis Borges: *Obras completas, op cit.*, p. 670, y en su prólogo al *Informe de Brodie*, en *Ibíd.*, p. 1022).

tema de la identidad, afín como ya hemos indicado, a Gastón Baquero. Si, en este caso, el motivo del sueño se combina además con la ensoñación de la realidad a través del desdoblamiento de su propia persona: “Groussac o Borges, miro este querido / mundo que se deforma y que se apaga / en una pálida ceniza vaga / que se parece al sueño y al olvido<sup>1329</sup>”, algo similar acontece en su texto "Arte poética" en el que expone "sentir que la vigilia es otro sueño / que sueña no soñar y que es la muerte / que teme nuestra carne es esa muerte / de cada noche que se llama sueño"<sup>1330</sup>, identificación del sueño con la muerte que en Baquero se intuye ya en las palabras de su inocente: “soñar y dormir en el sueño de la muerte los sueños de la muerte” (“Palabras escritas en la arena por un inocente”, *P. C.*, 49), o en su testamento poético: “y te dejas lamer de los pies al rostro, / porque la muerte es quien te hace el sueño” (“Testamento del pez”, *P. C.*, 87), y que son exponente de esta visión del carácter vulnerable del sueño.

Pero además, esta metáfora de la existencia humana aflora en el poema “Ariosto y los árabes” donde además Borges deja ver una vez más la importancia de la materia clásica, en ese laberinto en que el hombre se halla, como Teseo queriendo dar captura al Minotauro: “Escoria de los sueños, indistinto / limo que el Nilo de los sueños deja, / con ellos fue tejida la madeja / de ese resplandeciente laberinto<sup>1331</sup>, y que unos versos más adelante le permite una ya rotunda y explícita identificación entre vida y sueño: “En la desierta sala el silencioso / libro viaja en el tiempo. Las auroras / quedan atrás y las nocturnas horas / y mi vida, este sueño presuroso<sup>1332</sup>”.

De nuevo el tema de la vida como sueño, esta vez asociado al de la muerte aparece en “Arte poética”: “Sentir que la vigilia es otro sueño / que sueña no soñar y que la muerte / que teme nuestra carne es esa muerte / de cada noche, que se llama

---

<sup>1329</sup> Jorge Luis Borges: “Poema de los dones”, en *Antología poética 1923-1977, op. cit.*, p. 20.

<sup>1330</sup> Jorge Luis Borges: "Arte poética", en *Ibid.*, p. 43.

<sup>1331</sup> Jorge Luis Borges: “Ariosto y los árabes”, en *Ibid.*, p. 35.

<sup>1332</sup> Jorge Luis Borges: “Ariosto y los árabes”, en *Ibid.*, p. 37.



sueño”<sup>1333</sup>. Igualmente el pasado que se identifica con un sueño está presente en los siguientes versos: “inútil repetirme que el recuerdo / de ayer y un sueño son la misma cosa”<sup>1334</sup>. Por su parte, una variante de este motivo, el de los hombres como sueños de Dios, se halla también en su poema “La pesadilla” en el que la vida del hombre se constituye, como en Gastón Baquero, en el resultado del sueño de un ser impreciso, del que, y aunque sólo reconocemos su condición humana “¿De qué apagado espejo, de qué nave / de los mares que fueron su aventura, / habrá surgido el hombre gris y grave / que me impone su antaño y su amargura?”, el yo lírico asegura su realidad inapelable: “Sé que me sueña y que me juzga, erguido. / El día entra en la noche. No se ha ido”<sup>1335</sup>. Se trata de un tema que se mantiene en los siguientes versos del poema “Ni siquiera soy polvo” en los que el soñador que se identifica con una figura divina en los últimos versos no es tampoco más que un forjador de literatura –en este caso se trata ni más ni menos que del autor del Quijote– quien como los inocentes de Baquero en “Cuando los niños hacen un muñeco de nieve”, remeda a la figura divina en su labor de crear al ser humano:

Ni siquiera soy polvo. Soy un sueño  
 Que entreteje en el sueño y la vigilia  
 Mi hermano y padre el capitán Cervantes,  
 Que militó en los mares de Lepanto  
 Y supo unos latines y algo de árabe...  
 Para que yo pueda soñar al otro  
 Cuya verde memoria será parte  
 De los días del hombre, te suplico:  
 Mi Dios, mi soñador, sigue soñándome<sup>1336</sup>.

Y asociado a este motivo, también el impulso clásico de la vida como representación y como juego está presente en el escritor argentino: “En el Oriente se

---

<sup>1333</sup> Jorge Luis Borges: “Arte poética”, en *Ibíd.*, p. 43.

<sup>1334</sup> Jorge Luis Borges: “Endimión en Latmos”, en *Ibíd.*, p. 139.

<sup>1335</sup> Jorge Luis Borges: “La pesadilla”, en *Ibíd.*, p. 129.

<sup>1336</sup> Jorge Luis Borges: “Ni siquiera soy polvo”, en *Ibíd.*, p. 142.

encendió esta guerra / cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra. Como el otro este juego es infinito<sup>1337</sup>”, como también lo estaba en Baquero, en quien se manifiesta en contacto con un dios que gobierna a la vez que parece ser tutelado, esto es, un ser divino que manipula la vida de los hombres en el contexto de la vida como un juego: “Dios mueve al jugador, y éste, la pieza. / ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza / el polvo y tiempo y sueño y agonías<sup>1338</sup>?”. Algo similar sucede con la relevancia del nombre en la poesía de Gastón Baquero, también relacionada con el pensamiento clásico, que hace aparición en Borges relacionado con algunas ideas de la antigüedad subyacentes al poeta cubano:

“Si (como el griego afirma en el Cratilo)  
El nombre es arquetipo de la cosa,  
En las letras de *rosa* está la rosa  
Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.

Y, hecho de consonantes y vocales,  
Habrá un terrible Nombre, que la esencia  
Cifre de Dios y que la Omnipotencia  
Guarde en letras y sílabas cabales<sup>1339</sup>.

Por su parte, la rosa invisible, existente en el pensamiento de Platón también es común a ambos. Varios poemas de Borges señalan la existencia de dicha rosa: “Oh tú, bermeja o amarilla / o blanca rosa de un jardín borrado” de la que se dice que “inmemorial y en este verso brilla, / oro, sangre o marfil o tenebrosa / como en sus manos, invisible rosa”<sup>1340</sup>. Una nueva alusión a esta flor no perceptible también es ejercida en el siguiente poema: “De las rosas / invisibles y de las silenciosas / multitudes de oros y de rojos / soy<sup>1341</sup>”. Lo invisible –recordemos– es uno de los asuntos principales

---

<sup>1337</sup> Jorge Luis Borges: “Ajedrez” (I), en *Ibíd.*, p. 24.

<sup>1338</sup> Este poema muestra además la anteriormente mencionada similitud en la concepción de la vida como sueño por parte de ambos autores. Jorge Luis Borges: “Ajedrez” (II), en *Ibíd.*, p. 25.

<sup>1339</sup> Jorge Luis Borges: “El Golem”, en *Ibíd.*, p. 61.

<sup>1340</sup> Jorge Luis Borges: “Una rosa y Milton”, en *Ibíd.*, p. 68.

<sup>1341</sup> Jorge Luis Borges: “On his blindness”, en *Ibíd.*, p. 108.

de la poesía de nuestro autor que se aplica también a su propia poesía. También la metamorfosis de las formas tan productiva en la poesía de Gastón Baquero, se logra en Borges a través de la metáfora poética y del tema de la máscara que aparece en un poema en el que la reencarnación del yo poético es el impulso esencial:

Seré la cara que entreveo y que olvido,  
Seré Judas que acepta  
La divina misión de ser traidor,  
Seré Calibán en la ciénaga,  
Seré un soldado mercenario que muere  
Sin temor y sin fe.  
Seré Polícrates que ve con espanto  
El anillo devuelto por el destino,  
Seré el amigo que me odia.  
El persa me dará el ruiseñor y Roma la espada.  
Máscaras, agonías, resurrecciones,  
Destejerán y tejerán mi suerte  
Y alguna vez seré Robert Browning<sup>1342</sup>.

La conversión de una cosa en otra a través de la imagen metafórica está presente en el poema de Borges titulado “Signos”, en el que una campana con caracteres chinos se transforma en muchas cosas en virtud de la mirada transformadora del poeta quien dice poder identificarse con un sinnúmero de realidades: “el sabor de una vida o de una tarde / o el sueño de Chuang Tzu, que ya conoces / o una fecha trivial o una parábola / o un vasto emperador, hoy unas sílabas”, entre otras, para finalmente concluir: “Puedo ser todo. Déjame en la sombra<sup>1343</sup>”.

Borges se ha especializado en crear enigmas entre los lectores, mezclando personajes que existieron con otros inventados, con lo que contribuye de algún modo a borrar la línea divisoria entre realidad e imaginación. También Gastón Baquero utiliza personajes como Filemón Ustariz que sólo tienen existencia real dentro del poema al lado de otros que rescata de su memoria cultural (pintores, filósofos, poetas...).

---

<sup>1342</sup> Jorge Luis Borges: “Browning resuelve ser poeta”, en *Ibíd.*, p. 119.

<sup>1343</sup> Jorge Luis Borges: “Signos”, en *Ibíd.*, p. 138.

Si en Borges la teología y los libros sagrados tienen un papel fundamental, asimismo Gastón Baquero pretende también una interpretación trascendental del universo, aunque para ello recurra a innumerables sistemas teológicos y filosóficos con la idea de entenderlo. Posiblemente sigue la huella de este autor o simplemente sean sus lecturas comunes las que les llevan a soluciones similares, pues el poeta cubano ve la Creación como un juguete que a Dios se le cayó de las manos, y Borges en *Otras inquisiciones* (1952) dice: “El mundo es tal vez un bosquejo rudimentario de algún Dios infantil que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada que ya se ha muerto”<sup>1344</sup>. En cualquier caso, también el tallo que es Borges continúa asido al árbol de Baquero, pues puede que el hombre siga buscando un Dios que lo haya abandonado pero, en cualquier caso, siempre continuará indagando en el misterio poético, tal vez la única forma eficaz de descifrarlo.



**Gastón Baquero junto a Belén Castro Morales y Carmen Ruiz Barrionuevo en Santa Cruz de Tenerife (mayo de 1994), como invitado de honor al curso sobre el grupo Orígenes<sup>1345</sup>**

---

<sup>1344</sup> Jorge Luis Borges: “El idioma analítico de John Wilkins”, *Otras inquisiciones*, en *Obra completa*, op. cit., p. 708.

<sup>1345</sup> Imagen facilitada por la catedrática Carmen Ruiz Barrionuevo.

## V. CONCLUSIONES

“De pronto un ruiseñor canta en la rama”

(Gastón Baquero: Adán y el ruiseñor”, *P. C.*, 345)

En las páginas precedentes nos hemos referido a la constante universalidad que se agolpa en los versos de Gastón Baquero, para lo cual hemos estructurado nuestro estudio en torno a la figura de un árbol, metáfora de la que, como hemos tenido ocasión de comprobar, ya se sirvió el propio Baquero en su momento. Aunque esta imagen arborescente aplicable a un hecho cultural tiene precedentes en Cuba, parece que el maridaje establecido por nuestro autor comporta modificaciones sustanciales. De este modo, mientras que para Martí, fundador en Cuba de esta metáfora arbórea, son la raíz y el tronco de la idiosincrasia americana las que le permiten alimentar la copa de las referencias culturales<sup>1346</sup>, y en Lezama la relación se invierte de suerte que es la copa, o sea, las ramas interculturales, las que inciden sobre la raíz y el tronco de lo originario americano<sup>1347</sup>, en Gastón Baquero es la interrelación entre la raíz, el tronco y las ramas la que funciona como esencia de su escritura poética.

Hemos paseado por el denso bosque de la intertextualidad literaria en el poeta cubano, y hemos vislumbrado separadamente cada claro y cada espesura de esta compleja e intrincada red que las relaciones intertextuales formulan en la escritura de Gastón Baquero, conformada por una multiplicidad de textos de referencia que el poeta transforma constantemente a través de su personal *creative misreading*. La faceta

---

<sup>1346</sup> Según Cruz-Malavé: “la metáfora martiana del árbol jerarquiza; subordina la «copa» de la Cultura a la raíz-tronco del Ser americano, invirtiendo así las relaciones de poder del discurso estatal modernizador” Según este autor, en José Martí “la Cultura está en función de la raíz-tronco de la autoctonía; es ésta la que autoriza y fundamenta una nueva cultura americana, no de la copa o, como la llama Martí, de las «hojas», del «aire», sino, al contrario, de la raíz-tronco” (Arnaldo Cruz-Malavé: *El primitivo implorante. El «sistema poético del mundo» de José Lezama Lima*, Ámsterdam, Atlanta, 1994, p. 44).

<sup>1347</sup> Según el crítico, para Lezama Lima “la raíz-tronco de la autoctonía está en función de la copa cultural. El ser, el origen en que se funda el americanismo martiano es, en él un *telos*, [...] una, como afirmará en sus ensayos, de las «imágenes posibles» de lo cultural, un resultante posible de las operaciones textuales” (*Ibidem*).

intertextual de Baquero traspasa las barreras de lo meramente literario; como hemos pretendido demostrar, poesía, teatro, cuentos infantiles, glosas y comentarios a sus poemas... los más diversos géneros y subgéneros literarios se dan cita en la escritura poética de Gastón Baquero. Pero también los textos sagrados –El *Nuevo testamento* (“Palabras escritas en la arena por un inocente”; “Saúl sobre su espada”) o las invocaciones (“Plegaria del Padre agradecido”)– son objeto de la navaja intertextual del Baquero que recorta a su antojo y salva a los textos clásicos del anquilosamiento que sufren las obras largamente veneradas por la tradición, e incluso alcanza a textos más infrecuentes como una inscripción lapidaria (“Relaciones y epitafio de Dylan Thomas”) o un conjuro (“Nuyerev”).

Las múltiples y aparentemente invisibles escrituras anteriores, modificadas por un espacio textual también múltiple, emergen –a modo de palimpsesto– en una constante tensión dialógica, la que se produce entre los textos previos y la alteración baqueriana; esto es, se trata de una perplejidad causada por la naturaleza espejeante, proteica y lúdica que es característica de la escritura de Gastón Baquero, cuyos versos están sembrados de numerosas claves y referencias –unas veces tácitas, otras explícitas– relativas a otras textualidades, lo que crea una tercer esfera dialógica: la que constituye el sentido atribuido al nuevo texto por parte del lector. De esta forma logra el poeta cubano un discurso poético fabricado a partir de una personalísima recepción productiva de la tradición e incluye a su vez esa *otredad* fruto de una polifonía textual que implica un homenaje constante a los maestros más venerados. Pero tampoco su actitud es nueva sino que se asienta en tres cimientos como paradigmas constructivos particularmente dádicos en su poesía: el de los Siglos de Oro, el del Modernismo y el de la literatura actual, y en otros tantos condicionamientos que –como ya hemos visto en detenimiento–

constituyen el esqueleto de su obra poética: la raíz (lo peninsular), el tronco (lo autóctono cubano) y las ramas (las restantes literaturas).

Hemos comprobado que la poesía áurea es en Gastón Baquero una referencia inexcusable y que además desde el punto de vista metodológico también es afín al poeta por su avenencia de plasmación mimética y transformación creativa de los textos precedentes, tan característica de este período literario; por su parte, también la poesía contemporánea y en concreto el movimiento literario de más importancia en el poeta cubano es el Modernismo, seguido de las Vanguardias literarias, que hunden sus raíces en el Romanticismo con la originalidad como bandera, desechando la mera reproducción como mecanismo poético, y que son conformes a la poética de nuestro autor. Finalmente, la Posmodernidad literaria y las poéticas más recientes retoman de manera especial la conjunción clásica entre mimesis y recreación por parte del autor de textualidades anteriores dotándolas en el nuevo discurso de múltiples sentidos – paródicos, irónicos o exultantes– que a veces coexisten.

Para intentar demostrar el supuesto carácter universal e intertextual en la poesía de Gastón Baquero, hemos iniciado nuestra exposición con un capítulo que expone el paradigma teórico sobre el que se asienta, apoyándonos en los principales teóricos sobre el tema –Julia Kristeva, Gerard Genette, Cesare Segre, Michael Riffaterre o Antoine Compagnon– y facilitando ejemplos de los tres tipos de relaciones entre textos que hemos vislumbrado: intertextualidad, hipertextualidad e intratextualidad. A continuación nos hemos introducido en los principales ámbitos y periodos literarios que, en nuestra opinión tienen cabida en la poesía del autor, siempre en base a la consideración arbórea de la misma. Así, partiendo de la raíz española que hemos asignado como su principal fuente de nutrición, nos hemos referido a textos medievales como las Danzas de la muerte, las *Coplas* de Jorge Manrique o la pintura de Durero, como puntos de partida

para un desarrollo sobre la muerte, asunto medular en la poesía de Baquero, con alusiones fundamentales a las teorías de Bajtin sobre la carnavalización propia de esa mentalidad medieval así como su repercusión en nuestro autor, y que conlleva una particular configuración de la parodia y del juego literario que incidirá en Baquero a lo largo de toda su obra poética, sobre todo en su encuentro con el choteo cubano, y que dará como resultado una forma especial de integrar lo cómico en la solemnidad propia de su escritura poética.

En lo relativo al Renacimiento, como etapa amplificadora en la poesía de Baquero, nos hemos ocupado del discurso idílico de Garcilaso, de la búsqueda de lo divino en Fray Luis, así como de las incursiones místicas de San Juan y Santa Teresa, que se manifiestan en Baquero, como vimos, principalmente a través de la paradójica integración de la luz en la oscuridad; el Barroco como periodo retomado por la cosmovisión postmoderna de lo americano no podía ser relegado en nuestro estudio, y cuanto más teniendo en cuenta la nómina de autores del siglo XVII que se dan cita de algún modo en las páginas de Baquero. Así, fueron Góngora, con su acendrado trabajo con el lenguaje –al que también Baquero emula en ocasiones–, Calderón con su visión paradigmática de la vida como un sueño o de la teatralidad de la existencia, Quevedo con su marcado pesimismo existencial, Lope con su burla juguetona, Cervantes con su invención integral, entre otros, los grandes hitos de la época que dejaron huella incluso en la adopción por parte del autor de giros estilísticos y del léxico de este periodo literario.

Ya en el siglo XIX, nos hemos referido a la impronta dejada por el Romanticismo de Bécquer y Espronceda, sobre todo en su concepción liberada de la escritura, que en parte llegará hasta nuestros días, y en el XX, a autores tan representativos como Unamuno, con su visión de la identidad y pesimismo existencial.



A continuación hemos dialogado con María Zambrano y Juan Ramón Jiménez, cuya visita a las islas supuso un auténtico magisterio filosófico y poético para los origenistas, e igualmente con Antonio Machado y su percepción de la temporalidad, sin olvidar a los autores del 27, y a los continuadores de la herencia baqueriana, de los que puede decirse que se constituyeron en auténticos injertos de su poesía.

Del tronco, esto es, de la Cuba que le fluye y que no se limita a la agrietada corteza, hemos explicado su relación con José Martí o Lezama como artífices del universo literario cubano, así su intercambio con su también compañero de Orígenes, Eliseo Diego, quien tiene un importante punto de contacto con él en el motivo de la inocencia común a ambos. Y para terminar, han sido las ramas –que podrían haberse ampliado, como ya mencionamos al comienzo de este estudio, a algunas literaturas europeas, así como a la norteamericana– las que dotaron al poeta de un mayor universalidad en tanto que contacto con otras literaturas nacionales: la chilena de Vicente Huidobro, con su afán por la creación *ex nihilo*; el peruano César Vallejo, con su insistencia de raigambre quevediana en la muerte; el argentino Jorge Luis Borges, con la ficcionalización de la realidad; y el nicaragüense al que tanto ha rebatido a la vez que ensalzando, Rubén Darío, en tanto que máximo introductor de un estilo, el modernista, que ha permitido abrir el horizonte de la literatura hispanoamericana de nuestro tiempo.

Aunque por motivos de organización nos hemos visto obligados a seguir una secuenciación lógica de tipo geográfico y temporal para tratar los contenidos, hemos procurado dejar claro el surtido de referencias que pueden hallarse implícitas dentro de un mismo poema o incluso en los mismos versos. Y ello puesto que, como hemos dicho al comienzo de este trabajo, en numerosas ocasiones, estas referencias no son precisas ni directas, sino que pensamos que responden a una integración de diferentes motivos ambientales que sedimentaron a diferentes capas de la tierra baqueriana pero que, dada

su ambigüedad –estamos hablando de la hipertextualidad– es imposible no sólo fijar con claridad, sino circunscribir a una determinada obra o incluso autor. Se trata de *hipertextos plurales* que subyacen en la obra del cubano y se manifiestan como el conglomerado, resultante del conocimiento y acopio personalizado por parte del autor de numerosos autores y obras. Así, por ejemplo, la religiosidad presente en los versos de “Palabras escritas en la arena por un inocente” presentan ecos de la heterodoxia medieval, de la estética renacentista y mística de Fray Luis de León y San Juan de la Cruz, de la sangrante duda existencial de Miguel de Unamuno, y Antonio Machado o de la dolorida imprecación de Rubén Darío, entre otros. El tema de la muerte, tan generoso en poemas como, “Preludio para una máscara”, Testamento del Pez”, “El Caballero, el Diablo y La Muerte” o “Palabras escritas en la arena por un inocente”, recorre igualmente su tratamiento durante la etapa medieval, con las Danzas de la muerte y las Coplas de Jorge Manrique, seguido de autores como Quevedo o Vallejo, entre muchos otros; y principalmente el tópico del sueño identificado con la vida, y el de la liberación del espíritu durante la noche, del que pensamos que el poeta cubano no se circunscribe al prototípico texto de Calderón de la Barca, sino que conjuga su respuesta poética –en poemas tales como “Silente compañero”, “Breve viaje nocturno” o “Palabras escritas en la arena por un inocente”– con la interpelación acerca de este asunto de autores como Fray Luis de León, Juan Ramón Jiménez, Cernuda, Gerardo Diego, José Martí, Eliseo Diego, Lezama Lima, Huidobro y Borges, principalmente. Estamos ante casos de hipertextualidad plural de la que es un caso prototípico el poema mencionado para todos los temas anteriores “Palabras escritas en la arena por un inocente”, que consideramos un ejemplo de la poética baqueriana por el conglomerado de temas que perviven en él, ejemplo máximo de intertextualidad e hipertextualidad plural.

Con todo, a pesar de estas múltiples referencias, –ya hemos insistido en ello a lo largo de estas páginas– el caso de Gastón Baquero no es el de un poeta culturalista que plasma vagas reminiscencias o ecos esporádicos de otras escrituras sino que su obra constituye un abierto reconocimiento y admiración a sus antecesores por parte de un autor de una elevadísima formación intelectual. La indagación de estas presencias en sus versos nos ha permitido concluir una especie de topografía literaria con sus estampaciones poéticas: en primer lugar, la estética simbolista, el arte de la sugerencia, la videncia y el misterio de las correspondencias están presentes en buena parte de sus textos y sobre todo en la primera etapa de su escritura, y principalmente se corresponde con sus *Poemas primeros no recogidos en libros*; comparten su protagonismo en esta etapa los románticos y modernistas; en sus primeros libros, por una parte la herencia surrealista no deja de estar presente en buena parte de sus poemas desde su celeberrimo “Palabras escritas en la arena por un inocente” perteneciente a su primera obra poética publicada: *Poemas* (1942), en el que la escritura automática constituye el eje vertebral de la estructura del texto y, por otro lado, el mesianismo, la profecía, y el versolibrismo de Whitman están presentes en muchos de los textos que forman parte de su poemario *Memorial de un testigo*, así como otros poetas de filiación anglosajona como Emerson o T. S. Eliot; finalmente, los clásicos castellanos, presentes de manera interrumpida desde su llegada a nuestro país hasta sus últimos textos, están expuestos de manera marcadamente explícita en sus *Poemas escritos en España*.

Pero esta universalidad tiene como fundamento la improvisación inspirada, que se constituye en Gastón Baquero en un factor propiciatorio de esta integridad, pues las referencias siempre son procesadas con naturalidad, y el propio autor considera este juego con la cultura como una necesidad corporal, algo de lo que el poeta no puede

sustraerse<sup>1348</sup>. Así lo sugiere Alberto Díaz-Díaz cuando afirma que “un aluvión de alusiones cultas preside su poesía, pero nunca cae en lo árido libresco”<sup>1349</sup>, a la vez que habla de él como un “poeta culturalista e intertextual”<sup>1350</sup>. Es la inspiración la que saca a la luz los conocimientos que el poeta tiene almacenados, de manera involuntaria, en cercanía con la explicación del momento de la escritura para algunos autores como Jean Cocteau, muy apreciado por Gastón Baquero, William Blake, o Paul Valéry que aclaran que el trabajo nocturno del artista sale a la luz en el momento de la inspiración, y para quienes las palabras surgen sin premeditación consciente, de igual modo que si fuesen dictadas por un ser superior, como sucede al yo poético del célebre poema del cubano.

Sin embargo esta inspiración únicamente se superpone a las vivencias y conocimientos almacenados por Baquero, que le pertenecen y de los que no puede sustraerse. Así, tal y como demuestra en una entrevista, considera la intertextualidad literaria como una necesidad pues, en su opinión, todo autor se ve condicionado constantemente por un conglomerado de circunstancias. Se refiere así al “tema de la influencia tal y como lo explicó Joyce: una persona que está encerrada en un gran rincón escribiendo, el último grito de un vendedor de frutas o de periódicos en la calle influye en él”. Según el poeta se trata de algo inevitable puesto que “no se puede dejar de estar afectado por el mundo aunque no se participe directamente en él. Es una ley bastante trágica porque nos influye. La influencia es inevitable”<sup>1351</sup>. A la inevitable vigencia que el pensamiento y la obra de diversos autores han tenido en la obra de Gastón Baquero hemos dedicado estas páginas, en las que a pesar de todo, sólo hemos podido acceder a una pequeña parte del ciclópeo cosmos intertextual del poeta cubano.

---

<sup>1348</sup> En varias ocasiones, el poeta hace mención a ese uso de la intertextualidad y universalidad permanente en su poesía como una secreción corporal, como ese “sudor del alma” tantas veces referido.

<sup>1349</sup> Alberto Díaz-Díaz: *Perfil íntegro de Gastón Baquero*, *op. cit.*, p. 255.

<sup>1350</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>1351</sup> Isabelle García Molina: “Entrevista a Gastón Baquero”, *loc. cit.*, p. 6.

Llegaba Baquero a Madrid un sobresaliente día de 1959 y con su venida marcaba un momento esencial para las letras en nuestro país, pues traía consigo toda su sensibilidad poética y su extremada sabiduría, abierta a quienes quisiesen recibirla y, sobre todo, siempre dispuesto a compartirla con los más jóvenes, a distribuir entre ellos, los frutos de ese árbol en que el autor convertía a la poesía. El todavía joven Gastón –quien por aquel entonces apenas contaba cuarenta y cinco años– acomodó su poesía al nuevo suelo, como un árbol trasplantado asumió sus nuevas raíces, pero por su tronco nunca dejó de circular la savia cubana que le vio crecer –también entre poemas– y sus ramas crecieron más y más, estableciendo y manteniendo diferentes contactos con la anchurosa América hispana. Ahora que se ha ido, quedan sus injertos para la poesía futura, la que él quería indistinta, dentro y fuera de la isla; ahora que ya no está, nos quedan sus textos y la verdad de su poesía. La que al fin comienza a hacerse un hueco entre la inmensa arboleda de la cultura literaria, y ya parece escuchársele de lejos, como un ruiseñor que cantase en su rama. El árbol de su poesía crece: ¡Corramos a cobijarnos ya a su ancha y fresca sombra!



## **VI. BIBLIOGRAFÍA**

### **VI.1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE GASTÓN BAQUERO**

#### **VI.1.1. LIBROS DE POEMAS**

*Poemas*, La Habana, Talleres de Serafín García, 1942.

*Saúl sobre su espada*, La Habana, Ediciones “Clavileño”, 1942.

*Poemas escritos en España*, en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1960) julio, 127, pp. 20-37.

*Memorial de un testigo*, Madrid, Rialp, colección “Adonais”, 1966.

*Magias e invenciones*, edición a cargo de Pedro Shimose, Madrid, Ediciones Cultura hispánica, 1984.

*Poemas invisibles*, Madrid, Verbum, 1991.

*Autoantología Comentada*, Madrid, Signos, 1992.

*Antología (1937-1994)*, selección de Efraín Rodríguez Santana, Bogotá, Editorial Norma, 1996.

*Testamento del pez* (antología), selección y prólogo de Alfredo Zaldívar, Matanzas, Ediciones Vigía, 1996.

*Dos poemas de Gastón Baquero*, con dos grabados de Ramón Rodríguez, poemas manuscritos por el autor, Valladolid, Ediciones El Gato Gris, colección “Manuscritos de Poesía”, 1997.

*Palabras en la arena* (antología), selección de Rosario Hiriart, Cáceres, Cocodrilo verde ediciones, 1997.

*La patria sonora de los frutos* (antología), selección, prólogo, notas y compilación del apéndice de Efraín Rodríguez Santana, 2001, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2001.

*Antología poética*, selección y prólogo de Francisco Brines, Valencia, Pre-textos, 2002.

*Poemas*, México, AEMAC, Col. Colores primarios, 2011.

#### **VI.1.2. POESÍA COMPLETA**

*Poesía Completa y ensayo* [Tomo I: poesía], Salamanca, Fundación Central Hispano, Colección Obra Fundamental, 1995.

*Poesía Completa*, Madrid, Verbum, 1998.

#### **VI.1.3. POEMAS DISPERSOS**

“Pasión bajo el techo del mundo”, en *Verbum* (1937) I, 2, p. 16.

“Soneto”, “Poema” y “Para una biografía de la primavera”, en *Espuela de Plata* (1940) 3, pp. 9-12.

“Los hombres huecos” y “Una monedita para el viejo” de T. S. Eliot, traducción de Gastón Baquero, en *Espuela de Plata* (1940) 4, pp. 10-12.

- “Soneto a la rosa” e “Ifigenia en Áulide”, en *Espuela de Plata* (1941) 5, p. 16.
- Fragmento de “La roca” de T. S. Eliot, en *Clavileño* (1942), 3, p. (3).
- “Poemas” de Paul Eluard, traducción de Gastón Baquero, Guy Pérez Cisneros y Alberto Baeza Flores, en *Clavileño* (1942), 3, pp. (4-5).
- “Tras las grises vigiliass” de George Santayana, versión de Gastón Baquero, en *Clavileño* (1942) 1, p. (4).
- “El niño que se duerme” de Charles Pierre Peguy, en *Clavileño* (1942) 2, pp. (4-5, ilustradas).
- “Las islas” de Hilda Aldington (Doolittle), versión de Gastón Baquero, en *Clavileño* (1943) 6 y 7, p. (5).
- “El guerrero del cielo” de Francir Thompson, versión de Gastón Baquero, en *Fray Junípero* (1943) junio-julio, 1, p. (5).
- “La virgen a mediodía” de Paul Claudel, versión de Gastón Baquero, en *Fray Junípero* (1943) agosto-septiembre, p. (2 ilustrada).
- “Canta la alondra a las puertas del cielo”, en *Orígenes, Revista de arte y literatura* (1944), primavera, 1, pp. 9-11.
- “Poemas inéditos de Gastón Baquero”, en *Otro Lunes. Revista hispanoamericana de cultura* (2007) 1, 3.

#### **VI.1.4. LIBROS DE ENSAYO**

- Pro-defensa del derecho de propiedad: tres artículos y una sola idea*, La Habana, 1945.
- Ensayos*, La Habana, 1948.
- El periodismo como espejo de nuestro tiempo*, La Habana, Ediciones del Ministerio de Educación, 1950.
- Ciro Bayo, el de la vida en fracaso, ¿no sería el triunfador verdadero?*, en [separata] *Papeles de Son Armadans* (1959) Madrid-Palma de Mallorca, IV, 45.
- Escritores hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, Colección Nuevo Mundo, 1961.
- Estado actual de la Comunidad Hispánica de Naciones*, Madrid, Servicios de Publicaciones del Ministerio de Trabajo, 1966.
- La evolución del marxismo en Hispanoamérica*, Madrid, 1966; también en Luis Sánchez Agesta (Coord.): *Situación y revisión contemporánea del marxismo*, Madrid, Centro de Estudio Sociales de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, 1966, pp. 135-174.
- Darío, Cernuda y otros temas poéticos*, Madrid, Editora Nacional, 1969, que se compone de “Lo perdurable y lo efímero en la obra de Rubén Darío” [pp. 15-62]; “Los rostros de Rubén” [pp. 65-75]; “El ideario estético de Darío” [pp. 79-87]; “El poeta y su mujer” [pp. 91-99]; “Su maestría (su martirio) precoz” [pp. 103-108]; “El poeta periodista” [pp. 111-121]; “Darío visto por Benavente (y viceversa)” [pp. 125-130]; “Prólogo de Darío para el libro de un poeta cubano” [pp. 133-143]; “La poesía de Luis Cernuda” [pp. 149-151]; “El poeta puro” [pp. 197-200]; “A los cincuenta años de los Heraldos negros” [pp. 201-205]; “Sobre



la falsa poesía negra: Tres notas polémicas” [pp. 209-217]; “Alfonso Camín y la poesía afro-cubana” [pp. 219-236]; “Alfonso Camín vuelve a su tierra” [pp. 237-241]; “Ejercicio de prosa automática en honor de José Asunción Silva en el cincuentenario de su muerte” [pp. 245-250]; “Porfirio Barba Jacob a los veinticinco años de su muerte” [pp. 253-256]; “El caballero Leopoldo Panero” [pp. 259-290]; “Eternidad de Juan Ramón Jiménez” [pp. 293-316]; “Significación de T. S. Eliot” [pp. 312-333]; Saint-John Perse, cronista del Universo” [pp. 337-342]; “En el centenario de Jules Laforgue” [pp. 345-357]; “En el centenario de William Butler Yeats” [pp. 361-366]; “Bello muere el cisne” [pp. 369-374]; “Kipling y su odiosa leyenda” [pp. 377-381]; “La poesía como problema” [pp. 385-391]; “La poesía de cada tiempo” [pp. 395-400]; y “La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo” [pp. 403-446].

*La enciclopedia de Cuba*, coordinada por Gastón Baquero, San Juan (Puerto Rico), Enciclopedia y Clásicos Cubanos, 1973. “Tres siglos de prosa en Cuba” (tomo 2: Prosa y teatro); “La novela cubana del siglo XIX” (tomo 3: Novela. Costumbrismo); “El negro en Cuba” (tomo 6: Prosa de guerra. Sociedad. Filosofía); “La Charada china: una de las magias o poetizaciones de la realidad” (tomo 8: Geografía. Folklore. Educación. Economía); “La mítica ciudad llamada La Habana” (tomo 9: Municipios. Pinar del Río. La Habana).

VV.AA.: *La narrativa de Alberto Montaner*, textos de Gastón Baquero, Alberto Baeza Flores, Enrique Labrador Ruiz, Germán Arciniegas, José M<sup>a</sup> Díez Borque..., Madrid, Cupsa, 1978.

*Indios, blancos y negros en el caldero de América*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, y que incluye algunos textos del autor que también se publicaron de forma independiente. Son los que siguen: “En un lugar de América, el 11 de octubre de 1492” [pp. 19-25]; “El descubrimiento español de América” [27-29]; “El misterio de Colón” [pp. 31-32]; “¿Tendremos descubierto a Colón para 1992?” [pp. 33-35]; “Amado Nervo creía que Colón era gallego” [pp. 37-38]; “Si Colón no hubiera llegado a América” [pp. 39-40]; “Condición social del indio, del negro y del mestizo en Iberoamérica” [pp. 41-55]; “El indio en la celebración del Descubrimiento” [pp. 57-59]; “Aquel 3 de agosto de 1492” [pp. 61-62]; “Lo que debemos al Descubrimiento” [pp. 63-64]; “La extinción (actual) de los indios” [pp. 65-67]; “Los negros esclavos y dos catalanes” [pp. 69-71]; “Los indios del siglo XX” [pp. 73-74]; “Hay razas o no hay razas?” [pp. 77-90]; “El negro en Cuba” [pp. 91-116]; “Don Emilio y los esclavos” [pp. 117-118]; “Los Estados Desunidos del Sur, ¿eternamente desunidos?” [pp. 121-123]; “Estado de la Comunidad Hispánica de Naciones en 1966” [pp. 125-142]; “La rivalidad africana” [pp. 143-144]; “Ludwig Erhard diagnostica a Iberoamérica” [pp. 145-146]; “Conan Doyle y la nueva carta de la O.E.A.” [pp. 147-148]; “¿Qué tal si nos hubiéramos quedado con los ingleses?” [pp. 149-149]; Evocación de Bolívar (en el segundo centenario de su nacimiento)” [pp. 163-172]; “Versiones y precisiones en la muerte de José Martí” [pp. 171-181]; “José Martí, testigo americano de Calderón” [pp. 183-184]; “Españoles que hablan de Martí” [pp. 185-186]; “Otra imagen de Antonio Maceo” [pp. 187-188]; “Ciro Bayo, el puro español americano” [pp. 189-200]; “La América de Unamuno” [pp. 201-216]; “Unamuno en América” [pp. 117-223]; “Hernán Cortés: su bachillerato político en Cuba” [pp. 225-236]; “Cervantes, a la luz de Borges” [pp. 237-238]; “Menéndez Pidal, en La Habana” [pp. 239-241]; “Fray Toribio, «Motolinía»” [pp. 243-244]; “Motolinía: el hombre que dijo no a Las Casas”

[pp. 245-246]; “Peremñidad de Rómulo Gallego” [pp. 244-245]; “La victoria del padre Anchieta” [pp. 249-250]; “Las californias de fray Junípero” [pp. 251-252]; “Ercilla y la rendición de Breda” [pp. 253-254]; “En el centenario de Gregorio Gutiérrez González” [pp. 255-259]; “América, contrapunto de rosas y de piedras” [pp. 261-263]; “Borges, un clásico al alcance de la mano” [pp. 266-267]; “Samuel Beckett, traductor de poesía mexicana” [pp. 269-270]; “Iberoamérica vista por Pío Baroja” [pp. 271-273]; “Taita Vasco y la utopía” [pp. 275-276]; “El pasado es irreversible” [pp. 277-278]; “Curiosas cartas de Alfonso Reyes” [pp. 279-280]; “Nacimiento de Juan Ramón Jiménez” [pp. 281-282]; “Juan Ramón, vivo en el recuerdo” [pp. 283-289].

*Acercamiento a Dulce María Loyñaz*, edición y participación de Gastón Baquero, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993.

*La fuente inagotable*, Valencia, Pre-Textos, 1995.

*Poesía completa y ensayo (Tomo II: ensayo)*, Salamanca, Fundación Central Hispano, Colección Obra Fundamental, 1995.

“Ejercicio de prosa automática en honor de José Asunción Silva en el cincuentenario de su muerte” en *Leyendo a Silva* (Tomo III), compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1997, pp. 160-164.

*Primeros textos: 1936-1945*, preliminar y compilación Alberto Linares Brito, Tenerife, Ateneo de la Laguna, 2001, que incluye poemas y textos en prosa que hasta ese momento permanecieron inéditos o se perdieron, los poemas: “Color en duelo (espejo)” [p. 37]; “Ciervo en la muerte” [pp. 39-42]; “Teoría de la línea y de la esfera” [pp. 43-45]; “Desde la nada entiende esperanzado” [p. 47]; “Ha de nacer el pez para escalar tu rostro” [pp. 49-50]; “Olvida –Dimensión inicial donde la esfera” [p. 51]; de ensayo: “Para el menor olvido de Stendhal” [pp. 55-60]; “En la muerte de Unamuno” [pp. 61-70]; “Antonio Machado y lo Barroco” [pp. 71-77]; “Stendhal a las puertas del siglo” [pp. 79-80]; “La danza” [pp. 81-83]; “Enrique José Varona” [pp. 85-87]; Valéry en el mundo cotidiano” [89-03]; y de traducción: “Las islas” [p. 97-101]; “La roca” (fragmento) [103-104]; “Los hombres huecos” [pp. 104-105]; “Fin de un Monstruo” [p. 108]; y “Apenas una parte de aliento” [pp. 109-110].

*Eternidad de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Huerga & Fierro Editores, 2003.

*Geografía literaria (1945-1996). Crónicas y ensayos*, edición de Alberto Díaz-Díaz, Madrid, Signos, 2007. El recopilatorio recoge los siguientes textos: “José Ortega y Gasset” [pp. 23-26]; “Primera nota sobre Paul Valéry” [pp. 27-31]; “Pasión de Quevedo con la muerte” [pp. 32-38]; “Entrada al otoño y un recuerdo de Casal” [pp. 39-44]; “Evocación de Eugenio D’ors” [pp. 45-51]; “Gabriela Mistral en la selva de nieve” [pp. 52-57]; “En el centenario de Lautréamont” [pp. 58-63]; “Memorial por el poeta John Keats” [pp. 64-69]; “José Asunción Silva en el cincuentenario de su muerte” [pp. 70-75]; “Nota para recordar al poeta Milosz” [pp. 76-82]; “Emily Dickinson o de las maravillas pequeñas” [pp. 83-90]; “Rainer María Rilke o el poeta” [pp. 91-96]; “Don Miguel de Cervantes se encamina a morir” [pp. 97-103]; “Un agasajo para Azorín” [pp. 104-109]; “Homenaje a Vicente Huidobro” [pp. 110-111]; “Thomas Stearns Eliot, premio nobel de literatura” [pp. 113-116]; “Unas opiniones de Santayana” [pp. 117-121]; “Sobre el rostro de Ramón” [pp. 122-126]; “«La fijeza» de José Lezama

Lima” [pp. 127-131]; “Nota sobre Luis Cernuda” [pp. 132-137]; “En el aniversario de la muerte de un poeta” [pp. 138-142]; “En la muerte de Paul Claudel” [pp. 143-147]; “La obra poética de Emilio Ballagas: el poeta de cuerpo entero” [pp. 148-151]; “La poesía viviente en Juan Ramón Jiménez” [pp. 152-155]; “Zenobia Camprubí, intérprete de poetas” [pp. 156-157]; “Baroja, el penúltimo romántico” [pp. 158-161]; “Saludo a Ramón” [pp. 162-163]; “Polémica inútil por Neruda” [pp. 165-167]; “La América de Agustín de Foxá” [pp. 168-170]; “Un hombre llamado José Martí” [pp. 171-174]; “Jorge Luis Borges llega a sus límites” [pp. 175-181]; “A cada hora su afán y cada tiempo su poesía” [pp. 182-187]; “Ética y estética del otoño” [pp. 188-191]; “Darío explicado por sí mismo” [pp. 192-195]; “Novalis, a la luz de marzo” [pp. 196-200]; “América en Valle-Inclán. Valle-Inclán en América” [pp. 201-204]; “Bécquer, su influencia americana” [pp. 205-211]; “Enrique Gómez-Carrillo, viajero universal y cronista modelo”, [pp. 212-220]; “El artífice sin artificio” [pp. 221-222]; “Multifacético como un poliedro” [pp. 223-225]; “Escritor y nada más” [pp. 226-228]; “El cálido corazón de Gerardo Diego” [pp. 229-231].

*Andaluces*, edición y presentación de Alberto Díaz-Díaz, Sevilla, editorial Renacimiento, 2009.

*De Góngora a Juan Ramón Jiménez. Gastón Baquero y los poetas andaluces*, edición de Alberto Díaz-Díaz, Madrid, Editorial Académica Española, 2013. Incluye los siguientes textos del poeta: “El Centenario de Góngora. Polifemo sin lágrimas, ¿es Polifemo?” [pp. 13-14]; “La fe de Bécquer en la poesía” [pp. 15-17]; “Nacimiento de Gustavo Adolfo Bécquer” (pp. 18-19); “Bécquer, su influencia americana” [pp. 20-24]; “La idea de progreso en Ángel Ganivet” [pp. 25-28]; “Antonio Machado y lo barroco” [pp. 29-33]; “Antonio Machado: poeta civil, profesor de ética” [pp. 34-42]; “Juan Ramón vivo en el recuerdo” [pp. 43-52]; “Nacimiento de Juan Ramón Jiménez I” [pp. 53-56]; “Nacimiento de Juan Ramón Jiménez II” [pp. 57-59]; “Eternidad de Juan Ramón Jiménez” [pp. 60-77]; “La poesía viviente de Juan Ramón Jiménez” [pp. 78-80]; “Silencio por Juan Ramón Jiménez” [pp. 81-83]; “Juan Ramón en su luz verdadera” [pp. 84-86]; “Viaje a los recuerdos de Juan Ramón Jiménez” [pp. 87-96]; “Una carta de Lorca desde la Habana” [pp. 97-99]; “Raza y enjundia de José María Pemán” [pp. 100-103]; “Zenobia Camprubí, intérprete de poetas” [p. 104]; “La poesía de Luis Cernuda” [pp. 105-139]; “Encuentro con Ulises” [pp. 140-142]; “Recuerdos sobre exiliados españoles en la Habana” [pp. 143-158]; “Para una apología de El cordobés o Ionesco en los toros” [pp. 159-164].

Baquero, Gastón: *Fabulaciones en prosa*, edición de Alberto Díaz-Díaz, Madrid, Fundación Banco Santander, Cuadernos de Obra Fundamental, 2014. Esta recopilación recoge los siguientes artículos publicados previamente por Gastón Baquero: “Sobre autoantología o autoselección de poemas”, inédito, archivo de José Olivio Jiménez, actualmente archivo personal de Alberto Díaz-Díaz, [pp. 31-32]; “Comentarios literarios”, inédito, archivo de Radio Nacional de España, [pp. 33-50]; “*Simposium sobre Paul Valéry*”, *Diario de la Marina*, La Habana, 12 de agosto de 1945, [pp. 53-57]; “Paréntesis para hablar de Goethe”, *Diario de la Marina*, La Habana, 27 de agosto de 1946, [pp. 59-63]; “Nota sobre la muerte de Farinelli”, *Diario de la Marina*, La Habana, 12 de mayo de 1948 [pp. 65-68]; “Palabras ante el busto de Víctor Hugo”, *Diario de la Marina*, La Habana, 6 de diciembre de 1949, [pp. 69-73]; “George Bernard Shaw: viajero al mundo de las sombras”, *Diario de la Marina*, La Habana, 4 de noviembre de 1950, [pp. 75-

79]; “Nota en el centenario de Gogol”, *Diario de la Marina*, La Habana, 23 de julio de 1952, [pp. 81-83]; “El profesor Julián Marías”, *Diario de la Marina*, La Habana, 14 de octubre de 1953, [pp. 85-88]; “Primera nota en la muerte de Thomas Mann”, *Diario de la Marina*, La Habana, 3 de agosto de 1955, [pp. 89-92]; “Segunda nota sobre Thomas Mann: el fin de una época”, *Diario de la Marina*, La Habana, 19 de agosto de 1955, [pp. 93-96], “En el centenario de la muerte de Søren Kierkegaard”, *Diario de la Marina*, La Habana, 12 de diciembre de 1955, [pp. 97-103]; “Barrès y España”, *ABC*, Madrid, 3 de mayo de 1962, [pp. 105-110]; “Literatura y periodismo”, *Arriba*, Madrid, 14 de marzo de 1965, [pp. 111-115]; “Claudel o el retorno a la grandeza”, *Arriba*, Madrid, 28 de marzo de 1965, [pp. 117-122]; “San Pablo: El renacimiento por el espíritu”, *Arriba*, Madrid, 27 de junio de 1965, [pp. 123-127]; “La trayectoria moral de Alberto Schweitzer”, *Arriba*, Madrid, 12 de septiembre de 1965, [pp. 129-132]; “Somerset Maugham: voluntario de la segunda división”, *Arriba*, Madrid, 19 de diciembre de 1965, [pp. 133-137]; “El Perú a la luz del Inca”, *Arriba*, Madrid, 27 de junio de 1966, [pp. 139-142]; “Don Manuel, en América”, *El Alcázar*, Madrid, 22 de febrero de 1969, [pp. 143-144]; “Menéndez Pidal historiador I”, *El Alcázar*, Madrid, 22 de febrero de 1969, [pp. 145-147]; “Nacimiento de Simón Bolívar”, *El Alcázar*, Madrid, 24 de julio de 1970, [pp. 149-151]; “Santa Teresa, doctora de la Hispanidad”, *ABC*, Madrid, 15 de octubre de 1970, [pp. 153-156]; “Navidad: ¿Hijo del hombre o hijo de Dios?”, *El Alcázar*, Madrid, 23 de diciembre de 1970, [pp. 157-159]; “La batalla de Carabobo”, *El Alcázar*, Madrid, 25 de junio de 1971, [pp. 161-163]; “Tres clásicos de América: Bello, Gutiérrez, Caro”, *Poesía Hispánica* (Segunda Época) núm. 235, Madrid, julio de 1972, [pp. 165-175]; “Bajas en la cultura europea”, *El Nuevo Herald*, Miami, 14 de enero de 1986, [pp. 177-178]; “¿Debemos celebrar el quinto centenario?”, *El Nuevo Día*, San Juan de Puerto Rico, 18 de abril de 1992, [pp. 179-180], “Lo negro y lo dorado en la colonización de América”, *El Nuevo Día*, San Juan de Puerto Rico, 9 de agosto de 1992, [pp. 181-182], “Martín Alonso Pinzón, descubridor de Puerto Rico”, *El Nuevo Día*, San Juan de Puerto Rico, 11 de octubre de 1992, [pp. 183-189]; “La verdadera Manuelita Sáenz”, *El Nuevo Día*, San Juan de Puerto Rico, 21 de agosto de 1994, [pp. 191-194]; “Nacimiento, hecho histórico”, *El Nuevo Día*, San Juan de Puerto Rico, 18 de diciembre de 1994, [pp. 195-197]; “De San Salvador a Ayacucho”, inédito, archivo de la Biblioteca de la AECI, [pp. 199-203]; “Una carta de Gastón Baquero a Simone Lerch”, inédita, archivo personal de Alberto Díaz-Díaz, [pp. 205-206].

*Imagen total de Andrés Bello* (Inédito).

### VI.1.5. ARTÍCULOS DISPERSOS

“Los poemas póstumos de Federico García Lorca”, en *Verbum* (1937) I, 3, pp. 53-56.

“Nota para un homenaje. Antonio Machado y lo barroco”, en *Espuela de Plata* (1939), 1, pp. 14-16.

“Entrada al otoño y un recuerdo de Casal”, en *Diario de la Marina* (1945) 23 de septiembre.

“Los nombres de Martí”, en *Diario de la Marina* (1945) (sección «Panorama»), 28 de febrero.

- “Martí en la mano, más próximo al corazón”, en *Diario de la Marina* (1946), (sección «Panorama»), 13 de octubre.
- “Aproximación y lejanía de José Martí”, en *Diario de la Marina* (1947), (sección «Panorama»), 28 de enero.
- “Martí y lo cubano”, en *Diario de la Marina* (1952) (sección «Panorama»), 28 de enero.
- “Un poema inédito de José Martí” en *Diario de la Marina* (1955), (sección «Panorama»), 11 de junio.
- “Martí es para estas horas”, en *Bohemia libre* (1963), 19 de mayo, tercera etapa, 7, pp. 10-12 y 43-44.
- “Martí en el «Hit Parade»”, en *ABC* (1967), 28 de enero.
- “Martí visto por ojos españoles”, en *ABC* (1970), 28 de enero.
- “José Martí: el Cristo laico”, en *El nuevo Herald* (1985), 16 de febrero.
- “Martí: un libro deslumbrador”, en *El nuevo Herald* (1992), 01 de marzo.
- “José Martí y la revista *Orígenes*”, en *El nuevo Herald*, 28 de enero 1993.
- “Preámbulo a Martí poeta”, en *Cuadernos hispanoamericanos (Los complementarios)* (1995), 15, pp. 31-35.
- Gastón Baquero: “Monólogo con Don Quijote”, *Revista Cubana* (1940) Publicaciones del Ministerio de Educación. Dirección de cultura, julio-diciembre.
- “Tendencias de nuestra literatura”, en *Anuario Cultural de Cuba*, La Habana, Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio del Estado, Imprenta Ucar García, 1944, pp. 261-287.
- “Anuario cultural de Cuba”, en *Información* (1944), La Habana, 6 de Julio, p. 14.
- “Sobre la existencia del ambiente”, en *Información* (1944), La Habana, 19 de Agosto, p. 14.
- “Mirando hacia delante”, en *Información* (1944), La Habana, 26 de agosto, p. 14.
- “La fuga del mundo”, en *Información* (1944), La Habana, 27 de agosto, p. 14.
- “Breve historia de una anuario”, en *Información* (1944), La Habana, 29 de agosto, p. 20.
- “El hombre de hoy”, en *Información* (1944), La Habana, 10 de septiembre, p. 2.
- “José Asunción Silva en el cincuentenario de su muerte”, en *Diario de la Marina* (1946) 19 de mayo.
- “De la polémica como injuria o como razonamiento”, en *Diario de la Marina* (1947) Sección Panorama, 18 de septiembre.
- “Unamuno y el mar”, en *Diario de la Marina* (1947), sección “Panorama”, 15 de junio.
- “Sancho como esteta” aparecido en el *Diario de la Marina* (1947) 13 de abril; y recogido por Alberto Díaz-Díaz en su tesis doctoral: *Perfil íntegro de Gastón Baquero*, pp. 322-323.
- “«La fijeza» de José Lezama Lima”, en *Diario de la Marina* (1949) 11 de septiembre.
- “Para una imagen de Ortega y Gasset”, en *Revista Carteles* (1955) La Habana.
- “Polémica inútil por Neruda”, en *Diario de la Marina* (1958) 6 de febrero.

- “La poesía como problema”, en Revista *América* (1960).
- “Jorge Luis Borges llega a sus límites”, en *ABC* (1962), 29 de mayo.
- “La América de Unamuno”, en *Punta Europa* (1964), IX, 7-8, pp. 91-114
- “César Vallejo, a los cincuenta años de un poema histórico”, en *ABC* (1967) 10 de Junio
- “César Vallejo y el quinto centenario”, en *El nuevo Herald* (1992) 07 de febrero.
- “Libertad y religión en César Vallejo”, en *El nuevo Herald* (1992) 26 de septiembre.
- “Santa Teresa, doctora de la hispanidad”, en *ABC* (1970) 15 de octubre.
- “Nacimiento de Gustavo Adolfo Bécquer”, en *ABC* (1970), 17 de febrero.
- “La fe de Bécquer en la poesía”, en *ABC* (1970), 21 de diciembre.
- “Bécquer. Su influencia americana”, en *Mundo hispano* [número extraordinario dedicado a Bécquer] (1970) noviembre, XXIII, 272.
- “J. Luis Borges en Madrid: un clásico al alcance de la mano”, en *Mundo hispano* (1973), junio, XXVI, 301, pp. 32-33.
- “Juan Ramón, vivo en el recuerdo”, en *Cuadernos hispanoamericanos* (1981), 376-378. pp. 81-89.
- “Recuerdo sobre exiliados españoles en la Habana”, en *Cuadernos hispanoamericanos* (1989), noviembre-diciembre, 473-474, pp. 211-220.
- “Juana de América y de Ibarbourou”, en *Quimera* (1994), pp. 16-17.
- “El verso debe caer del ojo como un agota de resina”, en Revista *Mariel* (1984) Miami; en España en *La Fábrica* (1996) La Palma, primavera, 6; también en “Homenaje a Gastón Baquero. «Palabras escritas en la arena por un inocente»”. Textos de Pío E. Serrano, Edith Llerena y Francisco Brines, en *Mariel*. Revista de Literatura y arte (1984) Nueva York, otoño, II, 7.
- “Del lado de la libertad”, en *Encuentro de la Cultura cubana* (1997) Madrid, Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, 4-5, p. 14; también en *ABC literario* (1994) 160, p. 15.
- Con Eliseo Diego: “Cartas Cruzadas”, en *Encuentro de la cultura cubana* (1996-1997), 3, pp. 9-12.
- “El doble fondo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1997) 565-566, pp. 307-309.
- “Dos poetas cubanos”, en *ABC* (1997) 16 de mayo.
- “Aproximación a la literatura colombiana”, en *Leyendo a Silva*, compilación y prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1997 [Tomo III].
- “Panorama: primera nota sobre *La sangre hambrienta*”, en *Diario de la Marina*, La Habana, CXVIII, 159, 19 de julio.
- “Guillem de Reis explica al fiscal el porqué de su último uxoricidio, en *Otro lunes*. Revista hispanoamericana de cultura (2007) diciembre, I, 3. Accesible para su consulta en la dirección: <http://otrolunes.com/archivos/03/html/gaston/los-lunes-me-llamaba-nicanor-n03-a02-p01-2007.html> [26/05/2014].

## VI.1.6. PRÓLOGOS

- Rubinos, José: *Selección de cien artículos y ensayos cortos*, prólogo de Gastón Baquero, La Habana, Úcar García Editores, 1957.
- Martínez Arizala, Aurelio: *Un infierno rojo en el caribe. Los crímenes monstruosos en la Cuba comunista*, prólogo de Gastón Baquero, Madrid, Servicio exterior del libro actual, 1962.
- Barba Antonio: *Cuba, el país que fue. Unos recuerdos*, prólogo de Gastón Baquero, Barcelona, Maucci, 1964.
- Tous, Adriana, La poesía de Nicolás Guillén, prólogo de Gastón Baquero, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1971.
- Baquero, Gastón, Bravo-Villasante, Carmen y Escarpanter, José A.(eds.): *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1974.
- Brull, Mariano: *La casa del silencio, Antología 1916-1954*, selección y prólogo de Gastón Baquero, Madrid, Ediciones de Cultura hispánica, 1976, pp. 7-20.
- Aldaya, Alicia G. R., *La narrativa de Hilda Perera*, prólogo de Gastón Baquero, Madrid, Playor, 1978.
- Llerena, Edith: *Las catedrales de agua*, prólogo de Gastón Baquero, “Palabras para este libro de poemas”, Madrid, Playor, 1981, pp. 5-6.
- VV.AA.: *Páginas españolas sobre Bolívar*, compilación de Gastón Baquero, Madrid, Ediciones de cultura hispánica, 1983.
- Pérez Cisneros, Enrique: *La abolición de la esclavitud en Cuba*, prólogo de Gastón Baquero, Tibás (Costa Rica), Litografía e Imprenta LIL, 1987.
- Martí, José: La Edad de Oro, introducción de Gastón Baquero, Madrid, Mondadori, 1990, pp. VII-XXVII.
- Lezama Lima, José: *La Habana. JLL interpreta su ciudad*, presentación de Gastón Baquero y prólogo de José Prats Sariol, Madrid, Verbum, 1991.
- Rossardi, Orlando: *Los espacios llenos*, prólogo de Gastón Baquero, “viaje de retorno a las raíces”, Madrid, Verbum, 1991, pp. 11-15.
- De la Selva, Salomón: *El soldado desconocido*, preliminar de Gastón Baquero, Madrid, Ediciones libertarias, 1994.
- Carbonell Cortina, Néstor: *Por la libertad de Cuba. Una historia inconclusa*, prólogo de Gastón Baquero, Miami, Ediciones Universal, 1996.
- Barba Jacob, Porfirio: *La estrella de la tarde*, edición de Ángel Luis Vigaray, prólogo de Gastón Baquero (*post mortem*), Madrid, Huerga & Fierro Editores, 2002.

## VI.1.7. ANTOLOGÍAS DE LA LITERATURA CUBANA

- Diez poetas cubanos 1937-1947*, selección, prólogo y notas de Cintio Vitier, La Habana, Ediciones Orígenes, 1948.
- Cincuenta años de poesía cubana. 1902-1952*, selección, prólogo y notas de Cintio Vitier, La Habana, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1952.

- Las mejores poesías cubanas*, edición de Cintio Vitier, La Habana, Primer Festival del libro cubano, 1959.
- Antología de la poesía hispanoamericana*, selección, prólogo y notas Julio Caillet-Bois, Madrid, Aguilar, 1965.
- Humberto López Morales: *Poesía cubana contemporánea. Un ensayo de antología*, New York, Las Américas Publishing Co., 1967.
- Nueva poesía cubana*, estudio preliminar y bibliografía de José Agustín Goytisolo, Barcelona, Ediciones Península, 1969.
- Poesía en éxodo: el exilio cubano en su poesía (1959-1969)*, edición de A. R. Núñez, Miami, Universal, 1970, pp. 132-135.
- La última poesía cubana*, selección, prólogo y notas de Orlando Rodríguez Sardinas, Madrid, Hispanova, 1973.
- Naturaleza y alma de Cuba. Dos siglos de poesía cubana 1760-1960*, edición y prólogo de Carlos Ripoll, New York, L.A. Publishing Company, 1974.
- Poesía cubana contemporánea*, selección y datos biobibliográficos de Felipe Lázaro, Madrid, Editorial Catoblepas, 1986.
- Poetas cubanos en Madrid*, prólogo de Alfonso López Gradolí; introducción, selección y notas de Felipe Lázaro, Madrid, Betania, 1988.
- La fiesta innombrable. Trece poetas cubanos*, prólogo de Guillermo Cabrera Infante, presentación de Gastón Baquero, selección de Nedda G. de Anhalt, Víctor Manuel Mendiola y Manuel Ulacia, México, Ediciones El Tucan de Virginia, 1992.
- Noche insular. Antología de la poesía cubana*, selección, introducción y notas de Mihály Dés, Barcelona, Editorial Lumen, 1993.
- La poesía de las dos orillas. Cuba (1959-1993)*, selección, prólogo y notas de León de la Hoz, Madrid, Libertarias-Prodhufi, 1994.
- Eros en la literatura cubana*, selección, prólogo de Marilyn Bobes, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1995.
- Vinte poetas cubanos do século XX*, seleção, prefacio e notas de Virgilio López Lemus, tradução de Alai García Diniz y Luizete Guimarães Barros, Florianópolis, Editora da UFSC, 1995.
- Libro de Buen Humor*, selección de Raúl Luis y prólogo de Luis Pavón Tamayo, La Habana, Editorial Letras cubanas, 1995.
- Poesía cubana: La isla entera*, selección, prólogo y notas de Felipe Lázaro y Bladimir Zamora, Madrid, Betania, 1995.
- Poetas de la Isla. Panorama de la poesía cubana contemporánea*, selección de Virgilio López Lemus y Gaetano Longo; prólogo y notas de Virgilio López Lemus, Sevilla, Portada Editorial, 1995.
- Los pies del tiempo: Diez poetas cubanos*, selección, prefacio y notas de Ronel González, José Luis Serrano y Roberto Infante, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 1998.



- Poetas cubanos marginados*, selección e introducción de Francisco J. Peñas Bermejo, Ferrol, Esquio, 1998.
- Arpa de troncos vivos*, compilación y prólogo de César López, La Habana, Editorial Letras cubanas, 1999.
- Doscientos años de poesía cubana 1790-1990*, selección y prólogo de Virgilio López Lemus, La Habana, Casa Editora Abril, 1999.
- Yo te conozco, amor*, selección y prólogo de Alberto Rocasolano, La Habana, Editorial José Martí, 1999.
- Las palabras son Islas. Panorama de la poesía cubana Siglo XX*, selección, introducción, notas y bibliografía de Jorge Luis Arcos, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1999.
- La isla en su tinta. Antología de la poesía cubana*, selección y presentación de Francisco Morán, Madrid, Verbum, 2000.
- Nueve poetas cubanos del siglo XX*, selección de Rolando Sánchez Mejías, Madrid, Mondadori, 2000.
- Antología de la poesía cubana*, edición de Ángel Esteban y Álvaro Salvador, Madrid, Verbum, 2002, [tomo IV: Siglo XX].
- Poemas cubanos del siglo XX*, selección y edición de Manuel Díaz Martínez, Madrid, Hiperión, 2002.
- Poemas de amor y locura / Poems of love and madness*, edición bilingüe español-inglés de Carlos Reyes, Washington, University of Washington press, 2013.
- Poesía cubana del siglo XX*, selección y notas de Jesús J. Barquet y Norberto Codina, F. C. E. México, 2002, pp. 222-236.
- Al pie de la memoria. Antología de poetas cubanos muertos en el exilio (1959-2002)*, edición de Felipe Lázaro; prólogo de Manuel Díaz Martínez, Madrid, Betania, 2003.
- Bacchanales, núm. 24. Revue De Création De La Maison De La Poésie Rhône-Alpes. Poésie Cubaine 1980-2000. 28 Poetes, Paris, Le Temps Des Cerises Editeurs, 2003.
- José Lezama Lima, ese misterio que nos acompaña*, compilación, edición y notas de Alex Pausides, La Habana, Colección Sur editores, 2010.
- Golpes de Agua: antología de poesía cubana de tema religioso*, volumen II, edición de Leonardo Sarría, La Habana, editorial Letras Cubanas, 2008.

#### **VI.1.8. GASTÓN BAQUERO EN OTRAS ANTOLOGÍAS**

- Antología de Poesía española (1959-1969)*, selección y prólogo de Luis Jiménez Martos, Madrid, Aguilar, 1960.
- Lirik aus Latinamericana*, selección de Curt Meyer Klasson, Frankfurt, 1987.
- Schwarzer Orpheus*, selección de Janis Jahn, Frankfurt, 1989.
- Raíz de amor. Antología poética*, Selección y prólogo de Ana Pelegrín, Madrid, Alfaguara, 1999.

*Hombre y Dios II: Cien años de poesía hispanoamericana (1900-1995)*, edición de María Enriqueta Soriano Pérez-Villamil, Pilar Maícas y María Dolores de Asís, Biblioteca de autores cristianos, 1996, introducción de Antonio Lorente Medina, Madrid, BAC, 1996.

*Las mejores poesías de la lengua castellana*, Madrid, M. E. Editores, 1997.

*Antología de las mejores poesías de amor en lengua española*, edición de Luis María Anón, Barcelona, Plaza & Janés editores, 2001.

*El Salmo Fugitivo: Una Antología de Poesía Religiosa Latinoamericana Del Siglo XX*, edición de Leopoldo Cervantes Ortiz, Madrid, editorial Aldus, 2004.

### VI.1.9. ENTREVISTAS

Ajenjo, Susana: “Gastón Baquero. Poeta”, en *El Mundo* (1993) Madrid, 29 de abril, p. 49.

Álvarez Bravo, Armando: “Conversación con el poeta”, en *El Nuevo Herald* (1995) Miami, 15 de julio, p. 12-A.

Binns, Niall: “Dos visiones de la poesía cubana del siglo XX: Gastón Baquero”, en *Barataria, Pliegos de la Ínsula*, Universidad de Alcalá (“Barataria cubana”) 4, pp. 137-141.

Campos, Marco Antonio: “En sus 75 años, entrevista con Gastón Baquero”, en *Periódico de poesía* (1993) UNAM, México, invierno, 4, pp. 90-95.

Díaz-Díaz, Alberto: “Entrevista con Gastón Baquero”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1997) Madrid, julio-agosto, 565-566.

Díaz Martínez, Manuel: “Palabras sobre la arena” (conversación con Gastón Baquero), en: <http://diazmartinez.wordpress.com/2009/06/25/cubanas-y-cubanos-gaston-baquero/> [21/05/14].

Espinosa, Carlos: “La poesía es magia e invención”, en *Imagen Latinoamericana* (1993), Caracas, mayo, 100-104, pp. 20-25.

García Molina, Isabelle: “Entrevista a Gastón Baquero”, en *Dáctilo. Revista del Aula de Poesía* (2002) Universidad de Murcia, 2.

González Jerez, Ángel: “En la luz de la palabra” en *La Gaceta de Canarias* (1994) Las Palmas, 15 de marzo, pp. 30-31.

Lázaro, Felipe: “La rosa oculta en la yacente rosa” (dos preguntas a G. B.), en *La Burbuja* (1985) Madrid, junio-septiembre, 5-6, pp. 25-31.

\_\_\_\_\_: “Conversación con Gastón Baquero (ocho preguntas a G. B.)”, en *El Gato Tuerto* (1987) San Francisco, California, primavera, 7, pp. 1 y 12-14.

\_\_\_\_\_: *Conversación con Gastón Baquero*, Prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, y epílogo de José Prats Sariol, Madrid, Editorial Betania, 1994.

\_\_\_\_\_: *Conversaciones con Gastón Baquero*, prólogo de Alfredo Pérez Alencart, prefacio de Jorge Luis Arcos y epílogo de León de la Hoz, Madrid, Betania, 2012.

\_\_\_\_\_, Pedro Shimose, Carlos Espinosa, Bladimir Zamora, Alberto Díaz, Nialls Binns, Pío E. Serrano : *Entrevistas a Gastón Baquero*, prólogo de Pedro Shimose,

Epílogo de Pío. E. Serrano, Madrid, Betania, 1998 (el libro contiene los siguientes textos: Lázaro, Felipe: “conversación con Gastón Baquero”, [pp. 11-31]; Espinosa Domínguez, Carlos: “La poesía es magia e invención”, [pp. 33-43]; Zamora Céspedes, Bladimir, [pp. 45-57]; Rodríguez Santana, Efraín: “La poesía es como un viaje”, [pp. 59-68]; Díaz-Díaz, Alberto: *Entrevistas a Gastón Baquero*, [pp. 71-83]; Binns, Niall: “Una visión de la poesía cubana del siglo XX: Gastón Baquero”, [pp. 86-90].

Rodríguez Santana, Efraín: “La poesía es como un viaje”, en *Encuentro de la Cultura Cubana* (1995) Madrid, otoño, 2 , pp. 6-13.

Vitier, Cintio: “Memorias de Gastón”, en *La gaceta de Cuba* (1997) La Habana, julio-agosto, 35, 4.

Zamora Céspedes, Bladimir: “Mi mayor placer es inventar”, en *La Gaceta de Cuba* (1994) La Habana, mayo-junio, 3, pp. 44-48.

## VI.2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE GASTÓN BAQUERO

### VI.2.1. LIBROS Y ESPECIALES DEDICADOS AL POETA

Gutiérrez Coto, Amauri Francisco: *Polémica literaria entre Gastón Baquero y Juan Marinello [1944]*, Sevilla, Espuela de Plata, 2005.

Díaz-Díaz, Alberto: *Destellos y desdén (Biografía de Gastón Baquero)*, Madrid, ADVICIUM, 2008.

\_\_\_\_\_: (ed.): *Cubanos ilustres (Impronta y magisterio de Óscar Fernández de la Vega, José Olivio Jiménez y Gastón Baquero)*, Madrid, Visión Libros, 2009.

\_\_\_\_\_: *Luces y tinieblas (Biografía de Gastón Baquero)*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2012.

\_\_\_\_\_: *Perfil íntegro de Gastón Baquero*, Madrid, Visión libros, 2011 (tesis doctoral de Alberto Díaz-Díaz, dirigida por María del Pilar Palomo Vázquez, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, 2005), publicada también como *Perfil íntegro de Gastón Baquero*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2012.

Frayle Delgado, Luis: *Aproximación a la poesía de Gastón Baquero*, Salamanca, Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca, 2001.

Lázaro, Felipe: *La invención de lo cotidiano*, prólogo de José Olivio Jiménez, prefacio de Efraín Rodríguez Santana, epílogo de Bladimir Zamora Céspedes, Madrid, Betania, 2001.

Viloria Vera, Enrique: *Gastón Baquero: la poética del mestizaje*, presentación de Joaquín Marta Sosa y epílogo de José Pulido, Salamanca, CEIAS, 2014.

Ortega Carmona, Alfonso y Alfredo Pérez Alencart (ed.): *Celebración de la existencia. Homenaje internacional al poeta cubano Gastón Baquero*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1994. El libro incluye los siguientes artículos: Pérez Alencart, Alfredo: “Salamanca recibe al argonauta”, [pp. 13-16]; Cobo Borda, Juan Gustavo: “Gastón Baquero o la sabrosa poesía del mestizaje”, [pp. 19-27]; Brines, Francisco: “La poesía como salvación de la inocencia”, [pp. 29-33]; Ruiz Barrionuevo, Carmen: “Magias de Gastón Baquero”, [pp. 35-42];

Gómez-Reinoso, Manuel: “El hermetismo poético en Gastón Baquero”, [pp. 43-50]; Frayle Delgado, Luis: “Vitalismo en la obra poética de Gastón Baquero”, [pp. 51-62]; Castelo, Santiago: “Gastón Baquero, un poeta universal”, [pp. 63-67]; Alas, Leopoldo: “La maleta del espíritu”, [pp. 69-73]; Acosta Pérez, Alberto: “Magias e invenciones. Medio siglo de poesía”, [pp. 75-83]; Serrano, Pío. E.: “Presencia de Gastón Baquero en la poesía cubana”, [pp. 85-90]; Villena, Luis Antonio de: “Mágico y sabio poeta”, [pp. 91-92]; Contramaestre, Carlos: “Gastón Baquero, poeta de tres mundos”, [pp. 93-96]; Hernández D’Jesús, Enrique: “Encuentro con Gastón Baquero”, [pp. 97-99]; Fajardo Ledea, Nidia: “Gastón Baquero: un huésped en el reino de los lúcidos”, [pp. 101-104]; Hiriart, Rosario: “Una voz en la poesía cubana: Gastón Baquero”, [pp. 105-116]; Fernández Ferrer, Antonio: “«Testamento del pez»: la poesía como reencarnación en Gastón Baquero”, [pp. 117-127]; García Verdecia, Manuel: “Adivinaciones en torno a las «palabras escritas en la arena por un inocente»”, [pp. 129-136]; Prats Sariol, José: “Gorostiza, Baquero, los misterios”, [pp. 137-143]; Meneses, Carlos: “El poeta Vallejo en la poesía del poeta Vallejo”, [pp. 145-151]; López Lemus, Virgilio: “Otras cimas de Orígenes: Gastón Baquero y Eliseo Diego”, [pp. 153-162]; Shimose, Pedro: “Gastón Baquero, ensayista”, pp. 163-169; López Gradoli, Alfonso: “Magistral Gastón Baquero”, [pp. 171-174]; Castellanos, Isabel: “Gastón Baquero y la identidad nacional cubana”, [pp. 175-185]; Rodríguez Santana, Efraín: “El silencio hechizante de la luna”, [pp. 187-190]; Zamora Céspedes, Bladimir: “Un testimonio en forma de Danzón sobre Gastón Baquero”, [pp. 191-193]; Cobo Borda, Juan Gustavo: “Retrato al óleo con sombrero y bastón del poeta cubano Gastón Baquero”, [pp. 195-196]; Rossardi, Orlando: “A Gastón Baquero, que visitaba a diario todos los arcanos”, [pp. 197-199]; Borrego, Carlos: “[Estabas más allá del universo], [p. 201]; Santolaya Silva, José Miguel: “Gastón: te cuento un cuento por una copa de ron, que con Truus Panchán, brindaremos en Surinam”, [pp. 203-204]; Díaz San Miguel, Fernando: “La columna de fuego que ante mí se yergue”, [pp. 205-206], Vacas, Raúl: “A Gastón Baquero”, [pp. 207-208]; Ajenjo, Susana: “Gastón Baquero. Poeta”, [pp. 209-211]; Prats Sariol, José: “Baquero, el instinto indomable”, [pp. 241-256]; Vicent, Mauricio: “¿Una conferencia sobre un poeta que nunca existió?”, [pp. 257-259]; Salas, Roger: “El poeta en su luz”, [pp. 261-262]; Umbral, Francisco: “Gastón Baquero”, [pp. 263-264]; Frayle Delgado, Luis: “Crisol”, [p. 265].

[Documentos] de la *Revista Atlántica* (1999), 20. Homenaje a Gastón Baquero que incluye los siguientes artículos: José Ramón Ripoll: “Recuerdo de Gastón Baquero”, [pp. III-VIII]; León de la Hoz: “Celebración de la memoria de Gastón Baquero”, [pp. IX-XII]; Fina García Marruz: “Gastón” [pp. XIII-XXIV]; Cintio Vitier: “Memorias de Gastón”, [pp. XXIX]; Elena Jaratsí: “Cuando Gastón Baquero comenzó a sonreír”, [pp. XXXI-XXXIII]; Fernando Rodríguez Lafuente: “Gastón Baquero: la salvación de la inocencia”, [pp. XXXV-XXVII]; Gerardo Diego, [pp. XXXIX-XL]; Manuscrito de Gastón Baquero sobre Eugenio Florit, [pp. XLV-XLVII]; Gastón Baquero: “Sobre Dulce María Loynaz”, [pp. XLIII-XLVI].

## VI.2.2. ARTÍCULOS SOBRE SU OBRA

Acosta Pérez, Alberto: “Gastón Baquero: magia de la poesía”, en *Revista Zurgai. Monográfico de la cultura cubana* (1998) diciembre.

- Águila Ajón, Marta Rita: “La insularidad en el «sueño de las formas»: adivinación de lo cubano en la poética de Gastón Baquero”, en *Mitologías hoy* (2012) verano, 5, pp. 8-19.
- Aguilar León, Luis: “La persona de Gastón Baquero”, en *El Nuevo Herald* (1995) Miami, 15 de julio, p. 12-A.
- Aldaya, Alicia G. R.: “Consideraciones sobre *Memorial de un testigo*”, en *Encuentros literarios*, Montevideo, Editorial Géminis, pp. 53-62.
- Alfaro, Rafael: “*Magias e invenciones*”, en *Reseña* (1985) Madrid, 159, p. 17.
- \_\_\_\_\_: “*Poemas invisibles*”, en *Reseña* (1992) Madrid, 233, p. 24.
- Álvarez Bravo, Armando: “*Poemas invisibles*, el último poemario de Gastón Baquero”, en *El Nuevo Herald* (1992) Miami, 16 de febrero, p. 5D.
- \_\_\_\_\_: “Lo que debemos al poeta”, en *El Nuevo Herald* (1995) Miami, 15 de julio, p. 13-A.
- Anhalt, Nedda G. de: “Gastón Baquero: dos musas para un poeta”, en *Revista de cultura (Círculo)* (1998), pp. 19-25.
- Ansón, José María “El exterminio de un poeta”, en *El Cultural* (2014) Madrid, 24 de enero.
- Aragón Uva De: “Memorial de Gastón”, en *Diario de las Américas* (1997) Miami, 22 de mayo, p. 13-A.
- Arcos, José Luis: “Gastón Baquero o la poesía en el jardín de la muerte”, en *Proposiciones* (1995) La Habana, Fundación Pablo Milanés, 3, pp. 54-62; también en *Orígenes: la pobreza irradiante*, La Habana, Letras cubanas, 1994, pp. 182-195.
- Armas, Emilio De: “Eliseo Diego y Gastón Baquero: un testimonio desde el oscuro esplendor de la memoria”, en *Pterodáctilo* (undated between 2000-2006) Texas, Departamento de español y portugués, University of Texas at Austin, 3, p. 54. <http://pterodactilo.com/tres/Armas.pdf> [26/09/2013].
- Armas Marcelo, J. J.: “Un sabio sobre su destino”, en *ABC* (1997) 16 de mayo, p. 58.
- Barquet, Jesús, J.: “La poética de Gastón Baquero y el grupo Orígenes”, en *Cuadernos hispanoamericanos* (1991) Madrid, 496, pp. 121-128.
- \_\_\_\_\_: “El grupo Orígenes y España”, en *Cuadernos hispanoamericanos* (1993) Madrid, 513, pp. 32-48.
- Bousoño, Carlos: “Gran valía Moral”, en *ABC* (1997) 16 de mayo, p. 59.
- Brines, Francisco: “Mi encuentro español con Gastón Baquero”, en *Mariel. Revista de literatura y arte* (1984) otoño, II, 7, pp. 29-30.
- \_\_\_\_\_: “Mis encuentros con Gastón Baquero en *Renacimiento. Revista de literatura* (1998), Sevilla, I, 1, pp. 1-3; también en *Estudios sobre poesía española* (de Pedro Salinas a Carlos Bousoño), Valencia, Pre-textos, 1993.
- Burgos, Elizabeth: “La dignidad del Exilio”, en *Sin Visa* (1996) París, octubre, I, 8, pp. 16-18; también en *Quimera* (1997) 160, pp. 9-12.
- Bustamante, Lisette: “Fallece *Gastón Baquero*”, en *ABC* (1997) Madrid, 16 de mayo, p. 55.

- Cabrera, Carlos: "Tutankamen y el abisinio", en *La tribuna hispana* (1997) Madrid, julio, p. 4.
- Cabrera Infante, Guillermo: "El último de los grandes", en *ABC* (1997) 16 de mayo, p. 55.
- Campos, Marco Antonio: "Entrevista con Gastón Baquero", en *Periódico de Poesía* (1993), México, 4, pp. 90-95.
- Caraballo Vázquez, Carlos Emilio: "Una clave para la interpretación de la poética de Gastón Baquero" <http://www.monografias.com/trabajos66/clave-interpretacion-gaston-baquero/clave-interpretacion-gaston-baquero.shtml> [23/02/2013]
- Carbonell, Nestor: "Gastón Baquero: cumbre de las letras cubanas", en *Linden Lane* (1997) Texas, junio-diciembre, 3-4, p. 13.
- Castelo, Santiago: "Mi maestro", en *ABC* (1997) Madrid, 16 de mayo, p. 56.
- Chacón, Alfredo: "Por el decir deseoso de Gastón Baquero", en *Imagen Latinoamericana* (1993) mayo, 100-104, p. 19.
- Cobo Borda, Juan G.: "Gastón Baquero, el poeta cubano", en *Imagen Latinoamericana* (1993) mayo, 100-104, pp. 26-30.
- Cohen, J. M.: *En tiempos difíciles: Poesía cubana de la revolución*, Barcelona, Tusquets, 1970.
- Contramaestre, Carlos: "Gastón Baquero, poeta de tres mundos", en *El diario de Caracas* (1993), 27 de abril.
- Colinas, Antonio: "La obra fundamental de Gastón Baquero", en *Cuadernos hispanoamericanos* (1996) 548, pp. 140-149.
- Cruz Álvarez, Félix: "Poesía y trascendencia", en *El Nuevo Herald* (1995) Miami, 15 de julio, p. 13-A.
- Cruz Varela, María Elena: "Eliseo Diego, Gastón Baquero y Lina de Feria", en *ABC. Tribuna abierta* (1996) 7 de junio.
- \_\_\_\_\_: "Epilogo amoroso", en *ABC* (1997) 16 de mayo, p. 57.
- Cuenca, Luis Alberto De: "Gastón Baquero", en *ABC* (1997) 25 de mayo, p. 26.
- Curbelo, Silvia: "Gastón Baquero o la voz completa", entrevista en el suplemento Tenerife, Capital Cultural de Canarias, *El Día* (1994) Tenerife, 19 de marzo.
- Díaz, Jesús: "Soledad de Gastón Baquero", en *El país* (1997) 18 de junio, p. 12.
- Díaz Barrios, Carlos A.: "Las rojas amapolas", en *El Nuevo Herald* (1995), 15 de julio, p. 13-A.
- Díaz Martínez, Manuel: "El invisible Baquero", en *El Observador* (1992) Barcelona, 30 de abril.
- Díaz-Díaz, Alberto: "Entrevista con Gastón Baquero", en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1997) 565-566, pp. 235-246.
- Díaz-Plaja, Guillermo: "Sobre memorial de un testigo", en *La creación literaria en España*, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 422-425.
- Diego, Eliseo /Gastón Baquero: en *Encuentro de la cultura cubana* (1996-1997) invierno, 3, pp. 9-12.

- \_\_\_\_\_: *La sed de lo perdido*, edición de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Siruela, 1993.
- \_\_\_\_\_: *Prosa y poesía selectas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2004.
- Diego, Gerardo: “Desdoble y despliegue”, en *ABC* (1968) 6 de septiembre, y recogido en *Perfil íntegro de Gastón Baquero*, pp. 184-185.
- Diego, Josefina de: “El reencuentro de papá y Gastón”, en *Encuentro de la cultura cubana* (1996-1997) 3, pp. 7-8.
- \_\_\_\_\_: “Cartas cruzadas” de Gastón Baquero y Eliseo Diego, en la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, (1996/1997) Madrid, invierno, 3, pp. 9-12
- Echerri, Vicente: “Testigo de excepción”, en *Linde Lane* (1997) Texas, junio-diciembre, 2-4, pp. 12.
- Fernández de la Vega, Óscar y José A. Torres: “Baquero en su Panorama” (índice de artículos de prensa cotidiana entre 1956 y 1958, en *Diario de la Marina*. Cuaderno II), Forest Hills, N. Y., 1995.
- Fernández de la Vega, Óscar: Baquero en su “Panorama” y en su “Aguja de marear” (índice de artículos de prensa cotidiana entre 1956 y 1958, en *Diario de la Marina*. Cuaderno II), Forest Hills, N. Y., 1995.
- Ferrán, Jaime: “Gastón Baquero, poeta invisible en Madrid”, en *Torre de los Lujanes* (1996) 31, pp. 193-201.
- Flores, Pedro: “Aniversario” [poema inédito], en *Ciber Humanitatis*. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile (2007) Chile, primavera, 44. Asequible para su consulta en la siguiente página web: [http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/creacion\\_simple2/0,1241,S CID%253D21121%2526ISID%253D733,00.html](http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/creacion_simple2/0,1241,S CID%253D21121%2526ISID%253D733,00.html) [19/10/2013]
- Frayle Delgado, Luis: “Vitalismo y magia en la obra del poeta”, en *El Adelanto* (1994) Salamanca, 20 de noviembre, p. 4.
- \_\_\_\_\_: “Gastón Baquero, poeta de tres mundos”, en *El Adelanto* (1994) Salamanca, 20 de noviembre, p. 4.
- \_\_\_\_\_: “El descubrimiento de un poeta hispanoamericano”, en *El adelanto* (1994), Salamanca, 20 de noviembre, p. 4.
- \_\_\_\_\_: “Indios, blancos y negros”, en *La Gaceta regional de Salamanca* (1994), Salamanca, 26 de febrero, p. 4.
- García, Jorge Enrique: “Gastón Baquero en mi recuerdo”, en *Hoy*, “Isla Abierta. Suplemento Cultural” (1997) Santo Domingo (República Dominicana) 31 de mayo, XVI, 698, pp. 14-15.
- García de la Concha, Víctor: “Poemas invisibles”, en *ABC Literario* (1992) Madrid, 13 de marzo, 19, p. 8.
- \_\_\_\_\_: “Poesía de Gastón Baquero”, en *ABC Cultural* (1995) 190, p. 9.
- García Nieto, José: Magias e invenciones, en *ABC*, “Sábado cultural” (1985) Madrid, 16 de abril, p. I.
- García-Posada, Miguel: “La vasta mirada de Gastón Baquero”, en Suplemento cultural *Babelia* de *El País* (1995), 14 de octubre.

- \_\_\_\_\_: “Palabras de un inocente”, en *El País* (1997) 16 de mayo, p. 30; también en *El mundo* (1997) 16 de mayo.
- Garmendia, Salvador: “Un silencio llamado Gastón”, en *Imagen Latinoamericana*, (1993), mayo, 100-104, p. 4.
- Gómez-Reinoso, Manuel: “Una interpretación de la poética de Gastón Baquero”, en *Aproximaciones a la literatura hispanoamericana*, Ediciones Universal, Miami, Florida, 1993, pp. 140-148.
- \_\_\_\_\_: “Diálogo con Gastón Baquero”, *Aproximaciones a la literatura hispanoamericana*, Ediciones Universal, Miami, Florida, 1993, pp. 149-151.
- González Echevarría, Roberto: “Homenaje a Gastón Baquero”, en *Revista Hispano Cubana* (1999) Madrid, primavera-verano, mayo-septiembre, 4, pp. 101-102.
- González Esteva, Orlando: “Peces en el Malecón”, en *El Nuevo Herald* (1995) Miami, 15 de julio, p. 13-A.
- González Jerez, Alfonso: “Un poeta apócrifo”, en *La gaceta de Canarias* (1994) Tenerife, 15 de marzo, pp. 30-31.
- González Sánchez, Ronel: “Elegía a Gastón Baquero” [poema dedicado al poeta], en *Black Diamond editions* (2014) 9 de abril de 2014. En el siguiente enlace: <http://blackdiamondeditions.blogspot.com.es/2014/01/elegia-gaston-baquero-y-otros-poemas.html> [03/02/2014].
- Hiriart, Rosario: “El tema del tiempo en la poesía de Gastón Baquero”, en *Revista de Cultura (Círculo)*(1995), pp. 56-62.
- Jiménez José Olivio: “La poesía última de Gastón Baquero: sobre Memorial de un testigo”, en *Diez Años de Poesía española* (1960-1970, Madrid, Ínsula, 1972, pp. 351-362).
- \_\_\_\_\_: “Baquero y Díaz Gastón”, en *Dictionary of Twentieth-Century Cuban Literature*, ed. Julio A. Martínez, New York-London, Greenwood Press, 1990, pp. 50-56.
- \_\_\_\_\_: “Los años cubanos de Gastón”, en *El Mundo* (1997) Madrid, 16 de mayo, p. 43.
- \_\_\_\_\_: “Lo uno y lo múltiple: Gastón Baquero y su *Memorial de un testigo* (1966)”, en *Poetas contemporáneos de España y América*, Madrid, Verbum, 1998.
- \_\_\_\_\_: “La poesía última de Gastón Baquero”, en *Diez años de poesía española, 1960-1970*, Madrid, Ínsula, 1972, y bajo el título “Lo uno y lo múltiple: Gastón Baquero y su *Memorial de un testigo* (1966)”, en *Poetas contemporáneos de España y América*, Madrid, Editorial Verbum, 1998.
- Kozer, José: “¿Por qué este poema de Gastón Baquero?”, en *Encuentro de la Cultura cubana* (1997), 4-5, p. 15-16.
- Lázaro, Felipe: “La rosa oculta en la yaciente rosa” (dos preguntas a G. B.) en *La Burbuja* (1985), Madrid, 5-6, pp. 25-31.
- \_\_\_\_\_: “Homenaje a Gastón Baquero”, en *Encuentro de la Cultura Cubana* (1996) Madrid, otoño, 2, p. 5.
- \_\_\_\_\_: “La isla dormida: Homenaje a Gastón Baquero”, en *Boletín del comité cubano pro derechos humanos (España)* (1996-1997) Madrid, invierno, 20, pp. 34-36; también en *Linden Lane* (1996) Texas, septiembre-diciembre, 3-4.



- \_\_\_\_\_: “Gastón Baquero: maestro y amigo”, en *La prensa del Caribe* (1997) Madrid, 1, p. 14.
- \_\_\_\_\_: “El Gastón que yo conocí”, en *La prensa del Caribe* (1997) 4, p. 5.
- \_\_\_\_\_: “Gastón Baquero: Maestro y amigo”, en *La prensa de Caribe*, (1997) junio, 1, pp. 14-15.
- \_\_\_\_\_: “El Gastón que yo conocí” en *La prensa del Caribe* (1997) octubre-noviembre, 4, p. 5.
- Le Riverend, Pablo: “Baquero, Gastón”, en *Diccionario biográfico de poetas cubanos en el exilio*, Newark, 1988, pp. 29-31.
- Llerena, Edith: “El príncipe de La Habana”, en *Mariel. Revista de literatura y arte* (1984), otoño II, 7, p. 29.
- Linares Brito, Alberto: “Gastón Baquero: Misterio, voluntad de misterio. La espiral incesante. Entrevista a Gastón Baquero”, en *Revista Ateneo de la Laguna* (1999) diciembre, 7, p. 46. En: <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/cateneo/id/73> [23/05/2014].
- Marato, Daniel C. Y M. B. Hill: “Baquero, Gastón”, en *Escritores de la diáspora cubana*, Metuchen (N. J.), The Screencrow Press, 1986.
- Marinello, Juan: “La vereda desusada y las vías naturales”, en *Gaceta del Caribe* (1944) La Habana, agosto, I, 6, pp. 16-19.
- \_\_\_\_\_: “Carta respuesta a Baquero”, en *Gaceta del Caribe* (1944) La Habana, septiembre, I, 7, p. 4.
- Miró, Emilio: “Memorial de un testigo de Gastón Baquero” en *Ínsula* (1967) 248-249, p. 14.
- Montes Huidobro, Matías y Yara González: “Gastón Baquero, *Memorial de un testigo*”, en *Bibliografía crítica de la poesía cubana (exilio: 1959-1971)* Madrid, Plaza Mayor, 1973, pp. 34-35.
- Morales, Carlos Javier: “La obra fundamental de Gastón Baquero”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1996) 548, pp. 140-149.
- \_\_\_\_\_: “La fuente inagotable de Gastón Baquero”, en *Cuadernos hispanoamericanos* (1996) 556, pp. 147-149.
- \_\_\_\_\_: “*La fuente inagotable* de Gastón Baquero”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1996), núm. 556, pp. 147-149.
- \_\_\_\_\_: “Tres formas de lo invisible en la poesía de Gastón Baquero”, en *Narrativa y poesía hispanoamericana, 1964-1994*, edición de Martín Tovar, Lérida, Universidad de Lérida, 1996, pp. 419-426.
- \_\_\_\_\_: “Reseña de *La fuente inagotable* de Gastón Baquero”, en *Revista de la cultura (Círculo)* (1997), pp. 242-243.
- Ortega, Luis: “Gastón Baquero, el desterrado”, en *Diario / La prensa* (1997) Nueva York, 11 de mayo, p. 2.
- Ortiz, Fernando: “Poesía Completa y ensayo de Gastón Baquero”, en *Clarín: Revista de nueva literatura* (1996) 3, pp.72-73.

- Padilla, Heberto: "Baquero: la armoniosa continuidad", en *El Nuevo Herald* (1992) Miami, 1 de abril, p. 6.
- \_\_\_\_\_: "Colmado de serenidad" en *ABC* (1997) 16 de mayo, p. 57.
- Parajón, Mario: "Perfil de Gastón Baquero", en *Diario de las Américas* (1997) Miami, 26 de noviembre, p. 12-A.
- \_\_\_\_\_: "Olvido, recuperación y perennidad de Gastón Baquero", en *El Adelanto* (1997) Salamanca, 19 de mayo, pp. 52-53.
- Pérez Alencart, Alfredo: "Olvido, recuperación y perennidad de Gastón Baquero", en *El Adelanto* (1997) Salamanca, 19 de mayo, pp. 52-53.
- Pita, Juana Rosa: "Cenizas en la luna", en *El Nuevo Herald* (1995) Miami, 15 de julio, p. 13-A.
- Ponte, José Antonio: "Baquero en el árbol de la poesía cubana", en *Proposiciones* (1994) La Habana, 1, pp. 63-64.
- \_\_\_\_\_: "Último nacimiento de Gastón Baquero", en *Testamento del pez* (antología), Matanzas, Ediciones El Vigía, 1996, pp. 9-10.
- Prats Sariol, José: "De cuando Gastón Baquero se sentaba a caminar con César Vallejo", en *Revista Encuentro* (2008/2009) invierno-primavera, 47, pp. 3-10.
- Riaño Jauma, Ricardo: "Hombres e ideas", en *Siempre* (1944) 8 de septiembre.
- Rivero, Raúl: "Gastón Baquero", en *Boletín de la Fundación Hispano Cubana* (1997) Madrid, junio-julio, 3, p. 6.
- Rodríguez Abad, Ángel: "Gastón Baquero: las invenciones del mago", en *Revista Urogallo* (1994) 24, pp. 69-70.
- Rodríguez Santana, Efraín: "La poesía es como un viaje", en *Encuentro de la Cultura cubana* (1996) 2, pp. 6-13; también en Felipe Lázaro (Coord.): *Entrevistas a Gastón Baquero*, Madrid, Betania, 1998, pp. 59-69.
- \_\_\_\_\_: "La primera mirada: apuntes de un lector deslumbrado", en *Encuentro de la Cultura cubana* (1996) Madrid, otoño, 2, pp. 14-21.
- \_\_\_\_\_: "Gastón Baquero: la invención de una identidad", en *Revista brasileira do Caribe* (2006) julio-diciembre, 13, [vol VII].
- Rojas, Rafael: "Un poema y un soneto", en *Vuelta* (1997) junio, XXI, 247, pp. 15-16.
- Rodríguez Santos, Justo: "Una carta inédita del poeta Gastón Baquero", en *El Nuevo Herald* (1997) Miami, 8 de junio, p. 2-E.
- Salas, Roger: "Muere en Madrid el poeta cubano Gastón Baquero, exiliado durante cuatro décadas", en *El País* (1997) 5 de junio.
- Serrano, Pío E., Edith Llerena y Francisco Brines "Homenaje a Gastón Baquero. Palabras escritas en la arena por un inocente", en *Mariel. Revista de Literatura y arte* (1984) Nueva York, otoño, II, 7, pp. 20-28).
- \_\_\_\_\_: "Notas para una posible lectura de Gastón Baquero", *Mariel. Revista de literatura y arte* (1984) otoño, II, 7, pp. 24-28.
- \_\_\_\_\_: "Gastón Baquero: siempre contemporáneo", *Boletín de la Fundación Hispano Cubana* (1996) Madrid, junio-julio, 3, pp. 10-13.

- \_\_\_\_\_: “En las estrellas” en *ABC* (1997) 16 de mayo, p. 56; también en *Encuentro de la Cultura cubana* (1997) Madrid, 4-5, pp. 17-18.
- \_\_\_\_\_: “Fallece en Madrid Gastón Baquero”, *El Nuevo Herald* (1997) Miami, 16 mayo, p. 2.
- \_\_\_\_\_: “Gastón Baquero o el reino de lo incondicionado”, en *Quimera* (1997) Barcelona, julio-agosto, 160, pp. 14-16.
- \_\_\_\_\_: “Gastón Baquero”, en *La Ilustración liberal* (1999) octubre-noviembre, 4, sección Retratos, en <http://www.ilustracionliberal.com/4/gaston-baquero-pio-eserrano.html> [26/03/2013].
- \_\_\_\_\_: “Gastón Baquero”, en *La ilustración liberal, Revista española e hispanoamericana* (1999), 4, octubre-noviembre.
- Shimose, Pedro: “Homenaje a un cubano universal”, en *Signo. Cuadernos bolivianos de Cultura* (1993) abril, 38, pp. 193-197.
- \_\_\_\_\_: “La fuente inagotable de Gastón Baquero”, en *Semana, Suplemento cultural del diario Última Hora* (1997) La Paz, 15 de junio; también en *El Herald* (1996) Tegucigalpa, 19 de septiembre.
- \_\_\_\_\_: “Los amigos bolivianos de Gastón Baquero”, en *Letras y Artes*, suplemento literario de Última Hora (1998) La Paz, 15 de febrero.
- Suñén, Luis: “Otra vez Gastón se vuelve visible”, en *Scherzo* (2014) mayo, XXIV, 296. En el enlace: <http://www.scherzo.es/content/otra-vez-gast%C3%B3n-se-vuelve-visible> [20/05/2014].
- Ruiz Barrionuevo, Carmen: “Fantasía y realidad en el imaginario de Gastón Baquero”, en Gastón Baquero: *La patria sonora de los frutos*, selección, notas y compilación de Efraín Rodríguez Santana, La Habana, Letras Cubanas, 2001, pp. 395-399.
- \_\_\_\_\_: “Proyección de un origenista. Las invenciones de Gastón Baquero”, en *Unión* (1995) VII, 18, pp. 40-44.
- Silver, Martine: “Gastón Baquero. Grand poète et écrivain cubain”, en *Le Monde* (1997) París, 21 de mayo, p. 6.
- Suñén, Luis: “El silencio aceptado”, en *El crítico* (1992) Madrid, marzo, II, 11, pp. 1-2.
- \_\_\_\_\_: “¡Felicidades Maestro!, en *El País* (1988) 4 de Marzo.
- Triviño, Consuelo: “Gastón Baquero: en el caldero de América”, en *Cuadernos hispanoamericanos* (1992) 502. pp. 145-157.
- Ullán, José-Miguel: “Plenitud de la manzana”, en *El País* (1955) 23 de junio, p. 36.
- Umbral, Francisco: “Gastón Baquero”, en *El mundo* (1994) 13 de febrero.
- Venegas, Camilo: “Gastón Baquero volvió a escribir la palabra regreso”, en *La Gaceta de Cuba* (1997) 4, pp. 24.
- Villena, Luis Antonio de: “Un festín de palabras”, en *Diario 16 (Suplemento literario)*(1985) 24 de marzo, p. 7.
- \_\_\_\_\_: “Versos de magia y belleza”, en *El Mundo* (1992) 1 de febrero, p. 13; también en *Fin de Siglo*, 2ª época (1992) noviembre-diciembre, 2, p. 12.
- \_\_\_\_\_: “El esplendor de la poesía”, en *El Mundo* (1997) Madrid, 16 de mayo, p. 4.

- Vitier, Cintio: “Gastón Baquero”, en *Diez poetas cubanos (1937-1947)*, antología y notas C. V., La Habana, Ediciones “Orígenes”, 1948, pp. 111-112.
- \_\_\_\_\_: “La visión poética de Baquero”, en *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del libro, 1970, pp. 484-498.
- Zurita, José Luis: “Gastón Baquero, despertador de sueños”, en *Diario de Avisos*, (1994) Tenerife, 13 de marzo, p. 22.

### VI.3. LITERATURA UNIVERSAL E INTERTEXTUALIDAD

- Alighieri, Dante: *Vida Nueva*, edición bilingüe de Raféale Pinto, Madrid, Cátedra, 2003.
- Aradas Blanco, Diana: *Tradición e intertextualidad en la poesía de Gastón Baquero*, [Tesis de licenciatura], Universidad de Salamanca, 2004.
- Asís Garrote, María Dolores De: *Literatura universal del siglo XX*, Barcelona, editorial Fragua, 2002.
- Bajtín, Mijaíl: *The dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1982.
- \_\_\_\_\_: *Teoría y estética de la novela*, traducción de Helena Kriukova y Vicente Carrazca, Madrid: Taurus, 1991.
- \_\_\_\_\_: *Problemas de la poética de Dostoievski*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- \_\_\_\_\_: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- Beaugrande, R. A. De y Dressler, W. U.: *Introducción a la lingüística del texto*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Bloom, Harold: “Manifiesto a favor de la crítica antitética”, en *Los Cuadernos del Norte* (1984) 26, pp. 50-51.
- \_\_\_\_\_: *El canon occidental*, traducción de Damián Alon, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Bouillaguet, Annick: “Une typologie de l’emprunt”, en *Poétique. Revue de theorie et d’analyse litteraires* (1989) noviembre, 80, pp. 489-497.
- Calabrese, Omar: *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Cerisola, Per Luici: *Trattato di Retorica e semiótica letteraria*, Brescia, editrice La Scuola, 1983.
- Cirlot, Juan-Eduardo: *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor, 1982.
- Colinas, Antonio: *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela, 2008.
- Compagnon, Antoine: *La seconde main ou le travail de citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- Cornago Bernal, Oscar: “Nuevos enfoques sobre el barroco y la (Pos)Modernidad (A propósito de dos estudios de Fernando R. De la Flor)”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* (2004), 22, pp. 27-51.
- Díaz Bild, Aída: *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*, Servicio de publicaciones de la Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2000.

- Doolittle, Hilda: *Trilogía*, traducción y prólogo de Natalia Carbajosa, Barcelona, Lumen, 2008.
- Eliot, T. S.: “Tradition and individual talent”, en *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*, Londres, Methuen y Co LTD, 1920.
- Escartín Gual, Montserrat: *Diccionario de símbolos literarios*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1996.
- Genette, Gérard: *Palimpsestos: la literatura de segundo grado*, traducción de C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- \_\_\_\_\_: *Metalepsis*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Reverso pensamiento, 2006.
- Goethe, W.: *Pages immortelles*, París, Correa, 1942.
- González Echevarría, Roberto: *Crítica práctica / práctica crítica*, Fondo de Cultura económica, 2002.
- Guillén, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985.
- \_\_\_\_\_: *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets editores, 1998.
- Gutiérrez, Lucinda (coord.): *La revista Orígenes y la vanguardia cubana*, asesoría de Ana Isabel Moreno; cuidado de textos de Patricia Rubio Ornelas, Madrid, Ediciones Turner, 2000.
- Heidegger, Martin: *Holderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona, Anthropos, 1983.
- Hinterhüauser, Hans: *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.
- Ibáñez Langlois, J. M.: *Rilke, Pound, Neruda. Tres claves de la poesía contemporánea*, Madrid, Rialp, 1978.
- Kafka, Franz: *Cuentos completos*, traducción de José Rafael Hernández Arias, Madrid, Valdemar, 2000.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin, Saxl, Fritz: *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza editorial, 1991.
- Kristeva, Julia: *Semiótica 2*, Traducción de José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1981.
- Limat-Letellier, Nathalie: “Historique du concept d’intertextualité”, en *Annales Littéraires de l’Université de Franche-Comté* (1998), 637, pp. 17-64.
- Luján Atienza, Ángel: *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Síntesis, 1994.
- Mallarmé, Stéphane: *La siesta de un fauno y otros poemas*, Buenos aires, Siglo veinte, 1997.
- Martínez Fernández, José Enrique: *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Maurier, George Du: *Trilby*, Madrid, Editorial Funambulista, 2006.
- Méndez Martínez, Roberto: “Orfeo y el ramo de fuego”, en *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana* (2008) La Habana, del 21 al 27 de junio, VI, 372. En [http://www.lajiribilla.cu/2008/n372\\_06/372\\_03.html](http://www.lajiribilla.cu/2008/n372_06/372_03.html) [26/05/2014].
- Núñez Ramos, Rafael: *La poesía*, Madrid, Síntesis, 1992.

- Paz, Octavio: *Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, Joaquín Mortiz, Serie del Volador, 1969.
- Piera, Carlos: *Contrariedades del sujeto*, Madrid, Visor, 1993.
- Pozuelo Yvancos, José María: *La teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Propp, Vladimir: *La morfología del cuento*, Madrid, editorial Fundamentos, 1987.
- Proust, Marcel: *En busca del tiempo perdido*, Barcelona, Lumen, 2000.
- Reale, Giovanni y Dario Antiseri: *Historia del pensamiento filosófico y científico* (tomo I), Barcelona, Herder editorial, 1991.
- Riffaterre, M.: “La trace de l’intertexte”, en *La Pensée* (1980) octubre, 215, pp. 4-18.
- Rilke, R. M.: *Antología Poética*, estudio, versión y notas, J. Ferreiro Alemparte, Madrid, Espasa Calpe, 1982.
- Rousset, Jean: *Circe y el pavo real*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- Sarduy, Severo: *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, editorial Sudamericana, 1969.
- Schmeling, Manfred (ed.): *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona-Caracas, Alfa, 1984.
- Segre, Cesare: *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- Sevillano, Atilano: *La presencia indebida*, Madrid, Devenir, 1999.
- Sloterdijk, P.: *Eurotaoísmo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2001.
- Steiner, George: *Real Presences*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.
- Toro, Alfonso De (ed.): *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Hispanoamérica*, Madrid, Iberoamericana, 1997.
- Valverde, José María: *Historia de la literatura universal*, volúmenes 8, 9, 10, Barcelona, Editorial Planeta,
- \_\_\_\_\_ y Panero, L. (eds.): *Poetas románticos ingleses. Byron, Shelley, Keats, Coleridge, Wordsworth*, Barcelona, Planeta, Clásicos universales, núm. 170, 1989.
- Wellek, René: “La crisis de la literatura comparada”, en *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Universidad central de Venezuela, 1968, pp. 211-220.
- Wölfflin, Heinrich: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Espasa Libros, Madrid, 2006.
- Zabala, Lauro: *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, Toluca, Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1999.

## **VI.4. LITERATURA CUBANA**

### **VI.4.1. LIBROS Y ARTÍCULOS**

- VV.AA: *Cuba. Poesía, arte y sociedad. Seis ensayos*, Madrid. Editorial Verbum, 2006.
- VV.AA.: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, selección y notas de Pedro Simón, La Habana, Casa de las Américas, 1970.

- VV.AA.: “El secreto de Cuba en Juan Ramón Jiménez y María Zambrano”, en *Opus Habana* (2001) 1, 2001 [Vol. IV].
- VV.AA.: *Poderosos pianos amarillos. Poemas cubanos a Gastón Baquero*, compilación de Luis Yussef, Ediciones La Luz, Holguín, Cuba, 2013
- Arcos, Jorge Luis: “Obra y pensamiento poético en Fina García Marruz”, en *Revista iberoamericana* (1990) julio-diciembre, [Vol. 56], 152-153, pp. 1195-1202.
- \_\_\_\_\_: “María Zambrano y José Lezama Lima: una comunión en torno a la Noche Oscura de San Juan de la Cruz”, en *Albur* (1992) La Habana, mayo, número especial, pp. 174-177.
- \_\_\_\_\_: “María Zambrano y Virgilio Piñera o el diálogo de la intensidad”, en *República de las letras. Revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores* (1999), 114.
- \_\_\_\_\_: “El cosmos intertextual de *Sobre el nido del cuco*, de Raúl Hernández Novás”, en *Unión* (2001) 3.
- \_\_\_\_\_: “Antonio Machado desde la poesía insular”, en *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores* (2008) 107.
- \_\_\_\_\_: “Confluencias entre José Lezama Lima y María Zambrano”, en *Aurora* (2010), 11.
- Barquet, Jesús: “El grupo Orígenes y España”, en *Cuadernos hispanoamericanos* (1993) 513, pp. 32-48.
- Bejel, Emilio: *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, Madrid, Huerga y Fierro editores, S. L., 1994.
- Ciro Biachi Ross (ed.): *Lezama disperso*, prólogo, compilación y notas de Ciro Biachi Ross, La Habana, ediciones Unión, p. 195.
- Carpentier, Alejo: “lo barroco y lo real maravilloso”, en *Razón de ser*, Caracas, eds del Rectorado de la Universidad Central de Venezuela, 1976; también en *La novela hispanoamericana en víspera de un nuevo siglo*, México, Siglo XXI, 1981. En <http://circulodepoesia.com/nueva/2010/12/lo-barroco-y-lo-real-maravilloso-conferencia-de-alejo-carpentier/> [21/02/2013].
- \_\_\_\_\_: *Guerra del tiempo y otros relatos*, prólogo y epílogo de Gonzalo Celorio, México, editorial Lectorum S.A., 2001.
- Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas: *Interrogando a Lezama Lima*, Barcelona, Anagrama, 1971.
- Cruz Álvarez, Félix: *Los poetas de Orígenes*, Coral Gables, Florida, 1978.
- Cruz-Malavé, Armando: *El primitivo implorante. El «sistema poético del mundo» de José Lezama Lima*, Ámsterdam, Atlanta, 1994.
- Conejero, Juanita: “Juan Ramón Jiménez en La Habana en 1936”, en *Cubarte*. En <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/entrevistas/20525/20525.html> [06/11/2011]
- Cuadriello, Jorge Domingo: *Los españoles en las letras cubanas durante el siglo XX. Diccionario bio-bibliográfico*, Sevilla, Renacimiento, 2003.
- \_\_\_\_\_: “Un acercamiento a la impronta católica del Grupo Orígenes”, en <http://www.espaciolaical.org/contens/08/0863.pdf> [25/09/07].

- Chacón, Alfredo: "La experiencia de Orígenes", en *Cuadernos hispanoamericanos* (1993) 511, pp. 25-31.
- \_\_\_\_\_: (ed.): *Poesía y poética del grupo Orígenes*, selección, prólogo, cronología testimonial y bibliografía de Alfredo Chacón, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1992.
- Chazarreta, Daniela Evangelina: "Presencias del mundo clásico en la obra de José Lezama Lima", *Revista Argos* (2008-2009), 32, pp. 147-163.
- \_\_\_\_\_: *Lecturas de la tradición en la poesía de José Lezama Lima*, La Plata, Argentina, editorial Caligrafías, 2012.
- Díaz, Duanel: *Los límites del origenismo*, editorial Colibrí, Madrid, 2005.
- Diego, Eliseo: *Muestrario del mundo o libro de las maravillas de Boloña*, Madrid, Visor, 1978.
- Espinosa Domínguez, Carlos: *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana, editorial Letras cubanas, 1986.
- \_\_\_\_\_: "Viajeros con papel y pluma II" [sobre María Zambrano y Cuba], en *Encuentro en la red* (2004), miércoles 5 de mayo. En el enlace siguiente: <http://arch1.cubaencuentro.com/cultura/20040505/3f293e5b0a944ecdf232613eb78110eb.html> [17/01/2013].
- Esteban, Ángel: *Donde no habita el olvido. Influencia de Bécquer en Hispanoamérica*, Granada, Método ediciones, 1996.
- \_\_\_\_\_: *Bécquer en Martí y en otros poetas de Hispanoamérica*, Madrid, Verbum, 2003.
- \_\_\_\_\_: *Literatura cubana entre el viejo y el mar*, Sevilla. Renacimiento, 2006.
- Fornieles Ten, Javier (ed.): *Correspondencia José Lezama Lima – María Zambrano. María Zambrano- María Luisa Bautista*, prólogos de Eloísa Lezama Lima y Tanghy Orbón, Sevilla, Espuela de Plata, 2006.
- \_\_\_\_\_: *Querencia americana. Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima. Relaciones literarias y epistolario*, edición, introducción y notas de Javier Fornieles Ten, prólogo de Juan Pedro Quiñonero, Sevilla, Espuela de plata, 2009.
- \_\_\_\_\_(ed.): José Ángel Valente y José Lezama Lima: *Maestro cantor. Correspondencia y otros textos*, prólogo de Juan Goytisolo, Sevilla, Espuela de plata, 2012.
- Fuentes, Ivette: "La amistosa compañía. Sobre algunas aristas de influencia de María Zambrano y Juan Ramón Jiménez en la poética de Lezama Lima" en *Cuba: poesía, arte y sociedad: seis ensayos*, coord. Manuel Cuesta Morúa, Madrid, Verbum, 2006.
- García Marruz, Fina: *Hablar de la poesía*, La Habana, editorial Letras cubanas, 1986.
- \_\_\_\_\_: "Carta a María Zambrano acerca de *Antígona*", en *Unión* (2004) La Habana, enero-marzo, 53, pp. 4-6.
- González-Montes, Yara: "Bosquejo de la poesía cubana en el exterior", en *Revista Iberoamericana* (1990) julio-diciembre, 152-153, pp. 1105-1128. En [file:///C:/Documents%20and%20Settings/Usuario.NOMBRE44317883/Mis%20documentos/Downloads/4809-19030-1-PB%20\(2\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Usuario.NOMBRE44317883/Mis%20documentos/Downloads/4809-19030-1-PB%20(2).pdf) [20/03/2014]



- González Sánchez, Ronel: "Elegía a Gastón Baquero", en *Black Diamond editions*, 9 de abril de 2014, en: <http://blackdiamondeditions.blogspot.com.es/2014/01/elegia-gaston-baquero-y-otros-poemas.html> [03/02/2014].
- Gutiérrez Coto: Amauri Francisco: *Polémica literaria entre Gastón Baquero y Juan Marinello* [1944], Sevilla, Espuela de Plata, 2005.
- \_\_\_\_ (ed.): *La amistad que se prueba. Cartas cruzadas: José Lezama Lima, Fina García Marruz, Medardo Vitier y Cintio Vitier*, Santiago de Cuba, 2010.
- Huerta, David: "Lezama Lima y el agua de Garcilaso", en *Revista de la universidad de México* (2011) México, Universidad Nacional Autónoma de México, enero, 8. <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/8311/conten.html> [25/03/2014].
- Jiménez, Juan Ramón: *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, prólogo y apéndice de Juan Ramón Jiménez, comentario final de José María Chacón y Calvo, La Habana, Institución Hispanocubana de Cultura, 1937;
- Jiménez Carreras, Pepita (ed.): *Cartas desde una soledad: epistolario entre María Zambrano, José Lezama Lima, María Luisa Bautista y José Ángel Valente*, Madrid, Verbum, 2008.
- Kansepolsky, Adriana: "Orígenes en primera persona", en *Contexto. Revista anual de estudios literarios* (2007) segunda etapa, Brasil, 13, pp. 37-56.
- Lezama Lima, José: "Mañana llega el sabio alemán A. Einstein", en *El Heraldo de Cuba* (1930) 18 de diciembre.
- \_\_\_\_: "Llega Einstein", *El Heraldo de Cuba* (1930) 19 de diciembre.
- \_\_\_\_: "Llegó hoy el prof. Einstein a La Habana", *El Heraldo de Cuba* (1930) 20 de diciembre.
- \_\_\_\_: "El secreto de Garcilaso", en *Verbum* (1937) La Habana, junio, 2, pp. 9-41
- \_\_\_\_: "Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía", en *Verbum* (1937) 3, noviembre, pp. 57-64.
- \_\_\_\_: "Momento cubano de Juan Ramón Jiménez", en *La Gaceta de Cuba* (1969) La Habana, octubre, recogido posteriormente en *Querencia literaria, op. cit.*, pp. 181-185, y en: [http://www.lajiribilla.cu/2002/n86\\_diciembre/2029\\_86.html](http://www.lajiribilla.cu/2002/n86_diciembre/2029_86.html) [01/10/2013].
- \_\_\_\_: *Tratados en la Habana*, Buenos Aires, Ediciones de la flor, 1969.
- \_\_\_\_: *Esferaimagen. Sierpe de Don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*, Barcelona, editorial Tusquets (col. Cuadernos ínfimos), 1970.
- \_\_\_\_: *Introducción a los vasos órficos*, Barcelona, Barral editores, 1971.
- \_\_\_\_: *Obras Completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1977.
- \_\_\_\_: "Soledades habitadas por Cernuda" en Derek R. Harris (coord.): *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977.
- \_\_\_\_: *Fragmentos a su imán*, prólogos de Cintio Vitier y José Agustín Goytisolo, Barcelona, editorial Lumen, 1978.
- \_\_\_\_: *El reino de la imagen*, selección, prólogo y cronología de Julio Ortega, Caracas, Ayacucho, 1981.

- \_\_\_\_\_: *Imagen y posibilidad*, selección, prólogo y notas de Ciro Bianchi Ross, La Habana, Letras cubanas, 1981.
- \_\_\_\_\_: “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, en *Revista Cubana* (1938) La Habana, enero-febrero-marzo, y posteriormente en *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, compilación de Cintio Vitier, La Habana, ed. Arte y literatura, 1981.
- \_\_\_\_\_: *Muerte de Narciso. Antología poética* (selección y prólogo de David Huerta), Madrid, Alianza editorial, 1988.
- \_\_\_\_\_: “El secreto de Garcilaso”, en *Confluencias*, selección de ensayos, compilación y prólogo de Abel Prieto, La Habana, 1988.
- \_\_\_\_\_: *Paradiso*, edición crítica, coordinación de Cintio Vitier, Madrid, Colección Archivos, 1988.
- \_\_\_\_\_: *Poesía*, edición de Emilio de Armas, Madrid, Cátedra, 1992.
- \_\_\_\_\_: *Fascinación de la memoria: textos inéditos de José Lezama Lima*, selección y prólogo de Iván González Cruz, apéndice de Cintio Vitier, La Habana, editorial Letras cubanas, 1993.
- \_\_\_\_\_: *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- \_\_\_\_\_: *Poesía completa*, edición de César López, Madrid, Alianza editorial, 1999.
- \_\_\_\_\_: *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*, Madrid, Verbum, 2000.
- \_\_\_\_\_: *Paradiso*, edición de Eloísa Lezama Lima, Madrid, Cátedra, 2006.
- Loynaz, Dulce María: *Ensayos literarios*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993.
- Mañach Robato, Jorge: *Indagación al choteo*, La Habana, La Verónica, 1940.
- Martí, José: *Epistolario*, Madrid, Gredos, 1973.
- \_\_\_\_\_: *Obra literaria*, prólogo, notas y cronología de Cintio Vitier, Caracas, Ayacucho, 1978.
- \_\_\_\_\_: “Oscar Wilde” en *La Nación* (1982) Buenos Aires, 10 de diciembre.
- \_\_\_\_\_: *Ensayos y crónicas*, edición de José Olivio Jiménez, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1995.
- \_\_\_\_\_: *Obras completas*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2001.  
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/marti/marti.html> [15/06/2014].
- \_\_\_\_\_: *Ismaelillo; versos libres; versos sencillos*, edición de Ivan A Schulman, Madrid, Cátedra, 2005.
- Mataix, Remedios: *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama Lima*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2000.
- Matamoro, Blas: “Ensalada cubana. El barroco en Lezama Lima”, en *Cuadernos hispanoamericanos* (1991), 490, pp. 55-66.
- Millares Martín, Selena: “Del modernismo a la vanguardia: la senda de la cubanidad”, en *Pliegos de la ínsula Barataria: revista de creación literaria y de filología*, Universidad de Alcalá de Henares (1997), 4, pp. 25-39.
- Molinero, Rita V.: *José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda*, Madrid, Playor S.A., 1989.

- Morales, Carlos Javier: *La poética de José Martí y su contexto*, Madrid, Verbum, 1994
- Peláez Pérez, Carlos Eduardo: *El sistema poético de José Lezama Lima*, Antioquía, Secretaría de Educación y Cultura, Dirección de extensión Cultural de Antioquía, 1996.
- Ponte, Antonio José: *El libro perdido de los origenistas*, Barcelona, Editorial Renacimiento, 2004.
- Rensoli, Lourdes: “Lezama Lima: la inmensidad de los espacios”, en *Cuadernos hispanoamericanos* (1992), 501, pp. 41-56.
- Rodríguez Feo, José: “Cernuda en la Habana”, en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, 1987.  
 \_\_\_\_\_: *Mi correspondencia con Lezama Lima*, México, Ediciones Era, S. A., 1991.
- Rojas, Rafael: *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- Romera Castillo, José: “El diálogo, técnica formal en el soneto renacentista español”, Servicio de publicaciones de la universidad de Navarra, Navarra, 2008.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen: “Góngora y Garcilaso en los comienzos de Lezama Lima: «El secreto de Garcilaso»”, en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, Actas del XXIII Congreso del IILI, Madrid, Universidad Complutense, 1987, pp. 537-543.  
 \_\_\_\_\_: “La poesía cubana antologada: trayectoria del siglo XX”, en *Praestans Labore Victor*. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha, coord. y ed. Javier San José Vera, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, pp. 383-398.
- Sáinz, Enrique: “La obra inicial de María Zambrano en José Lezama Lima y Cintio Vitier: algunos apuntes” de un especial dedicado a la obra de la escritora, titulado *María Zambrano. La hora de la penumbra*, en *República de las letras. Revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 84-85, segundo trimestre de 2004.
- Sánchez-Eppler, Benigno: *Habits of poetry; Habits of Resurrection. The presence of Juan Ramón Jiménez in the work of Eugenio Florit, José Lezama Lima and Cintio Vitier*, London, Tamesis Books Limited, 1986.
- Suárez-Galbán, Eugenio (ed.): *Lezama Lima*, Madrid, Taurus, 1987.
- Unamuno, Miguel De: “Prólogo al libro *Poesías* de José Asunción Silva”, en *Americanidad*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 2002.
- Vargas, Omar: *Silogísticas del sobresalto: resonancias científicas en la obra de José Lezama Lima*, Tesis doctoral de la Universidad de Texas, 2012.
- Venegas, Camilo: “Eliseo Diego y Gastón Baquero se encuentran en Madrid”. En <http://www.youtube.com/watch?v=93jJTpc2xdQ> [14/03/2014].
- Vitier, Cintio: *Experiencia de la Poesía*, La Habana, Úcar, García y Cía., 1944.  
 \_\_\_\_\_: *Lo cubano en la poesía*, La Habana, editorial letras cubanas, 1958; también en Instituto del Libro, 1970.
- Cintio Vitier: “Eterno vivo es para nosotros José Martí”, en la revista *Cuba debate*: <http://www.cubadebate.cu/opinion/2009/10/01/eterno-vivo-jose-marti-cintio-vitier/#.Ux2hDD95OKI> [10/02/2014]

Yurkievich, Saúl: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Edhasa, 2002.

Zambrano, María: "La Cuba secreta", en *Orígenes* (1948) La Habana, 20 en la edición facsímil [tomo IV], pp. 63-69;

\_\_\_\_\_: "José Lezama Lima en La Habana", en *Índice* (1968) Madrid, junio, 232

\_\_\_\_\_: "Cuba y la poesía de José Lezama Lima", en *Ínsula* (1968) Madrid, julio-agosto, 260-261

\_\_\_\_\_: "Hombre verdadero: José Lezama Lima", en *El País* (1977) Madrid, II, 27 de noviembre.

\_\_\_\_\_: *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

\_\_\_\_\_: *María Zambrano en Orígenes*, México, El equilibrista, 1987.

\_\_\_\_\_: "José Lezama Lima, vida y pensamiento", en *ABC* (1988) 7 de mayo.

\_\_\_\_\_: *La Cuba secreta y otros ensayos*, edición e introducción de Jorge Luis Arcos, Madrid, Endymión, 1996.

#### **V.4.2. REVISTAS DE LITERATURA CUBANA.**

*Clavileño. Cuaderno mensual de poesía* [edición facsímil]. Números 1-7. La Habana, 1942-1943, edición de Amauri F. Gutiérrez Coto, Sevilla, Renacimiento, 2009.

*Espuela de plata. Cuaderno bimestral de arte y poesía* [edición facsímil] Sevilla, Renacimiento, 2002.

*La poesía cubana en 1936*, prólogo y apéndice de Juan Ramón Jiménez, comentario final de José María Chacón y Calvo, edición de Javier Fornieles Ten, Sevilla, Renacimiento, 2008.

*Nadie Parecía. Cuaderno de lo bello con Dios* [La habana 1942-1944], [edición facsímil], Sevilla, Renacimiento, 2006.

*Orígenes. Revista de literatura* [edición facsímil]. Números 35 y 36. Director, José Rodríguez Feo, edición y prólogo de Gema Areta, editorial Renacimiento, Sevilla, 2008.

*Orígenes. Revista de arte y literatura, La Habana, 1944-1956.* [edición facsímil] Dirigida por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo. [7 volúmenes], Madrid, Ediciones Turner, 1989.

*Revista de la biblioteca nacional José Martí* (1982) La Habana, septiembre-diciembre, 73, 3.

*Verbum* [edición facsímil], Sevilla, Renacimiento, 2001.

#### **VI.5. ESTUDIOS SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA**

##### **V.5.1. EDAD MEDIA**

VV.AA.: *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, Madrid, ed. Iberoamericana, 2005

- Arcipreste de Hita, Juan Ruiz: *Libro de buen amor*, edición de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 2006.
- Bousoño, Carlos: *Épocas literarias y evolución*, Madrid, Gredos, 1981.
- Carreras y Artau, Tomás y Carreras y Artau, Joaquín: *Historia de la filosofía española. Filosofía cristiana de los siglos XIII al XV*, [Tomo I], Madrid, Real Academia de Ciencias exactas, físicas y naturales, 1939.
- Castro, Américo: “El libro de buen amor del Arcipreste de Hita” en *España en su Historia*, Grijalbo, Barcelona. 1984.
- Don Juan Manuel: *El libro de Patronio e por otre nombre el Conde Lucanor*, Espasa-Calpe, 1971.
- Gernert, Folke: *Parodia y “contrafacta” en la literatura románica medieval y renacentista. Historia, teoría y textos*, San Millán de la Cogolla, Cilengua [Instituto Biblioteca Hispánica], 2009.
- Giordano, Oronzio: *Religiosidad en la alta edad media*, Madrid, Gredos, 1995..
- Huizinga, Johan: *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos*, versión de José Gaos, Alianza Editorial, colección “Alianza universidad”, núm. 220, Madrid, 1979.
- Infantes, Víctor: *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (Siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- López Estrada, Francisco: *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 1987.
- Malaxecheverría, Ignacio: “Animales y espejos” en VV.AA.: *Literatura y fantasía en la Edad Media*, edición de Juan Paredes Núñez, Granada, Universidad de Granada, 1989.
- \_\_\_\_\_(ed.): *Bestiario medieval*, Madrid, Ediciones Siruela, 2002.
- Manrique, Jorge: *Coplas a la muerte de su padre*, en *Poesía*, edición de Jesús Manuel Alda Tesán, Madrid, Cátedra, 1989.
- \_\_\_\_\_: *Coplas a la muerte de su padre*, en *Poesía de Cancionero*, edición de Álvaro Alonso, Madrid, Cátedra, 1995.
- \_\_\_\_\_: *Poesías completas*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Austral, 1999.
- Pedraza, Felipe y Rodríguez, Milagros: *Manual de literatura española* (Tomo 1: Edad Media), Navarra, Cénlit editores 1981.
- Rodríguez Oquendo, Francisco J. (ed.): *Dança general de la muerte*, Madrid, INDEC, 1983.
- Rojas, Fernando De: *Celestina*, edición de Pedro M. Piñeiro Ramírez, Madrid, Espasa Calpe, 1993.
- San Pedro, Diego De: *Obras completas II: Cárcel de Amor*, edición, introducción y notas de Keith Whinnom. Madrid, Castalia, 1971.

Sanmartín Bastida, Rebeca y Vidal Doval, Rosa (ed.): *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica*, introducción de Jeremy Lawrance, Madrid, Iberoamericana, 2005.

## VI.5.2. RENACIMIENTO Y BARROCO

Alarcos Llorach, Emilio: *El fruto cierto. Estudios sobre las odas de fray Luis de León*, Madrid, Cátedra, 2006.

Argensola, Lupercio y Leonardo De.: *Poemas. Selección de poesía de los hermanos Lupercio y Bartolomé Leonardo D Argensola*, Zaragoza, Larumba chicos, 2009.

Ascunce Arrieta, José Ángel: “Góngora y Quevedo a la luz de la metáfora y del símbolo” en Christoph Strosetzki: *Actas del V Congreso de la Asociación internacional Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana libros, 2001.

Batres Jáuregui, Antonio: “Miguel de Cervantes en Goathemala”, en *El castellano de América, Guatemala*, Imprenta de “La República”, 1904, pp. 275-285.

Calderón de la Barca, Pedro: *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, edición de Eugenio Frutos Cortés Madrid, Cátedra, 1980.

\_\_\_\_\_: *La vida es sueño*, edición de José María Ruano de la Haza Madrid, Castalia, 1994.

\_\_\_\_\_: *El gran teatro del mundo*, Madrid, Cátedra. 1999.

Castro, Américo: *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Madrid, Editorial Trotta S. A., 2002.

Cervantes, Miguel De: *Poesías completas*, edición de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1974 [tomo II].

\_\_\_\_\_: *Don Quijote de la Mancha II*, edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1997.

Claraval, Bernardo De (Santo): *Obras Completas, I*, edición de Gregorio Díez Ramos, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1953.

Cruz-Malavé, Arnaldo: *El primitivo implorante. El «sistema poético del mundo» de José Lezama Lima*, Ámsterdam, Atlanta, 1994.

Cuevas, Cristobal: *Fernando de Herrera. Poesía castellana completa*, Madrid, Cátedra, 1985.

Cuiñas Gómez, Macarena: “Cervantes y don Quijote en el universo poético lezamiano” en *Anales Cervantinos* (2005), [vol. 37], pp. 297-311.

Checa Cremades, Jorge: *La poesía en los Siglos de Oro: Barroco*, Playor, Madrid, 1982.

Chiampi, Irlemar: *Barroco y modernidad*, México, Fondo de cultura económica, 2000.

D’Ors, Eugenio (ed.): *Lo barroco*, prólogo de A. E. Pérez Sánchez, edición de Ángel d’Ors y A. García Navarro, Alianza / Tecnos, Madrid, 2002.

Epicteto: *Enquiridión*, estudio introductorio, traducción y notas de José Manuel García de la Mora, en apéndice la versión perifrástica de Don Francisco de Quevedo y Villegas, edición bilingüe, Barcelona, Anthropos Editorial, 2004.

Ercilla, Alonso De: *La araucana II*, edición de Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner, Madrid, Editorial Castalia, 1979.

- Escalonilla López, Rosa Ana: “El paradigma de la caricatura quijotesco-cervantina en el teatro de Calderón”, en *EPOS* (2002) Madrid, 18, pp. 145-165.
- Esquer Torres, Ramón: “Juan Zorrilla San Martín y G. Adolfo Bécquer”, en el volumen monográfico *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, CSIC, 1958, pp. 537-562.
- Fernández Molina, Antonio (ed.): *Antología de poesía mística española*, Zaragoza, Libros del Innombrable, 2006.
- Fray Luis de León: *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1973.
- \_\_\_\_\_: *De los nombres de Cristo*, Madrid, Cátedra, 1980.
- \_\_\_\_\_: *Poesías*, edición, introducción y notas del Padre Ángel Custodio Vega, Barcelona, Planeta, 1980.
- \_\_\_\_\_: *Obra poética completa*, Barcelona, Libros Rio Nuevo, 1981.
- \_\_\_\_\_: *Poesía*, edición de Juan Francisco Alcina, Madrid, Cátedra, 1997.
- \_\_\_\_\_: *Poesía*, edición de Antonio Ramajo Caño, estudio preliminar de Alberto Blecua y Francisco Rico, Biblioteca Clásica, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2006.
- García de la Concha, Víctor: “Barroco: categoría, sistema e historia literaria” en *Estado actual sobre los estudios del Siglo de Oro. Actas II de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, edición de Manuel García Martín et alii, [volumen I], Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 69-70.
- \_\_\_\_\_, Víctor y San José Lera, Javier (ed.): *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, edición de Víctor García de la Concha y Javier San José Lera, Salamanca, ediciones Universidad, 1996.
- \_\_\_\_\_: *Al aire de su vuelo (estudios sobre santa Teresa, Fray Luis de León, san Juan de la Cruz y Calderón de la Barca)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- García Lorca, Federico: “La imagen poética de Don Luis de Góngora”, en *Revista de Residencia* (1932) III, 4, pp. 95-96.
- Góngora, Luis De: *Soledades*, edición de Dámaso Alonso, Madrid, Ediciones del Árbol, 1935.
- \_\_\_\_\_: *Sonetos Completos*, edición de Birute Cipliauskaitė, Madrid, Castalia, 1975.
- \_\_\_\_\_: *Soledades*, edición de John Beverley, Madrid, Cátedra, 1979.
- \_\_\_\_\_: *Romances*, edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1988.
- \_\_\_\_\_: *Letrillas*, edición de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1991.
- \_\_\_\_\_: *Soledades*, edición de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- \_\_\_\_\_: *Fábula de Polifemo y Galetea*, edición de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.
- Gorga López, Gemma: “Hacia una poética de lo inefable: el cántico de San Juan de la Cruz”, en *Letras de Deusto* (2004) enero-marzo, 102, [vol. 34], pp. 61-76.
- Guillén, Jorge: “San Juan de la Cruz o lo inefable místico”, en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza editorial, 2002.

- Gutiérrez Coto, Amauri Francisco: “La huella de la escuela teresiano-sanjuanista en los poetas creyentes de *Orígenes* (primera parte)”, en *Revista Vitral* (2005), marzo-abril, año XI, núm. 66. <http://www.vitral.org/vitral/vitral66/poe1.htm> [26/05/14].
- Herrera Montero, Rafael: “Los ojos del cielo: de AP7.669 y sus versiones latinas a Fernando de Herrera y Barahona de Soto”, *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos* (1997) Madrid, Servicio de Publicaciones de la UCM, 13. 1997. <http://revistas.ucm.es/fl/11319062/articulos/CFCL9797220141A.PDF> [19/04/2014].
- Juan de la Cruz, santo: *completa y comentarios en prosa*, edición, introducción y notas de Raquel Asún, Biblioteca La voz de Galicia, editorial Planeta, 1992.
- \_\_\_\_\_: *Obra Completa I*, edición de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- \_\_\_\_\_: *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1997.
- Lumsden Kouvel, Andrey: “El gran citarista del cielo: el concepto renacentista de la “música mundana” en la «Oda a Francisco de Salinas» de Fray Luis de León”, en A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribans, José Amor y Vázquez, (coord.): *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 de agosto de 1983*, 1986 [vol. 2].
- Maravall, José Antonio: *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1990.
- March, Ausias: *Obra poética*, selección y traducción de Pere Gimferrer, introducción de Joaquim Molas, Madrid, Alfaguara, 1978.
- Oleza, Juan: “El primer Lope: Un haz de diferencias”, en *Ínsula* (2001) octubre, 658, pp. 12-14.
- Orozco, Emilio: *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984.
- Palomo, María del Pilar: *La poesía de la edad barroca*, Madrid, SGEL, 1975.
- Paredes Núñez, Juan (ed.): *Presencia de San Juan de la Cruz*, Granada, Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, 1993.
- Pedraza, Felipe y Rodríguez, Milagros: *Manual de literatura española* (Volumen II: *Renacimiento* y volumen IV: *Barroco. Teatro*) Navarra, Cénlit editores, 1981.
- \_\_\_\_\_: *Manual de literatura española*, (volumen IV. *Barroco: Teatro*), Navarra, Cénlit editores, 1981.
- Quevedo, Francisco De: *Obras completas*, Planeta, Barcelona, 1963.
- \_\_\_\_\_: *Los sueños*, edición, introducción y notas de Henry Ettinghausen, Barcelona, Planeta, 1987.
- \_\_\_\_\_: *Poesía varia*, edición de James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1996.
- \_\_\_\_\_: *Los sueños*, edición de Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1999.
- \_\_\_\_\_: *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 2004.
- \_\_\_\_\_: *La cuna y la sepultura. Doctrina moral*, edición de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2008.
- Rey, Alfonso: *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia, 1995.



- Rioja, Francisco De: *Poesías*, edición de Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1867.
- Rodríguez De la Flor, Fernando: *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2005.
- Rodríguez Marín, Francisco: *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, 1903.
- Romojaro, Rosa: *Funciones del mito clásico del siglo de oro* (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo), Barcelona, Anthropos, 1998.
- Rueda, Lope De: *Comedia Eufemia; Comedia Armelina; El deleitoso (Siete Pasos)*, edición, prólogo y notas de José Moreno Villa, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Sánchez M. de Pinillos, Hernán: “Elementos sagrados y profanos en la poesía de Quevedo”, en *Perinola: revista de investigación quevediana*, (2005) Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, marzo, 9, pp. 183-213. en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/elementos-sagrados-y-profanos-en-la-poesa-de-quevedo-0/> [16/06/2014].
- Sarduy, Severo: “Barroco y neobarroco”, en C. Fernández Moreno (org.): *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1972.
- Senabre, Ricardo: *Estudios sobre Fray Luis de León*, Salamanca, ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- \_\_\_\_\_: *Tres estudios sobre Fray Luis de León*, Salamanca, Gráficas Europa, 1978.
- Snell, Ana María: *Hacia el verbo: signos y transfiguración en la poesía de Quevedo*, Londres, Tamesis Books Limited, 1982.
- Teresa de Jesús, Santa: *Esquemas del Libro de la Vida*, edición de Tomás Álvarez, Burgos, Monte Carmelo, 2004.
- Triana, José: *Poesía completa*, Valencia, Aduana vieja, 2011.
- Vega, Garcilaso De la: *Poesía castellana completa*, edición de Consuelo Burell, Madrid, Cátedra, 2006.
- Vega, Lope De: *El caballero de Olmedo*, edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 2008.
- Vega Ezquerro, Amador: *Ramón Lull y el secreto de la vida*, Madrid, Editorial Siruela, 2002.

### VI.5.3. SIGLOS XIX Y XX

- VV.AA.: *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, CSIC, 1958.
- Aleixandre, Vicente: *Obras Completas*, [volumen I. Poesía (1924-1978)], Madrid, Aguilar, 1978.
- Bécquer, Gustavo Adolfo: *Rimas*, edición de José Luis Cano, Madrid, Cátedra, 1981.
- \_\_\_\_\_: *Leyendas*, edición de Pascual Izquierdo, Madrid, Cátedra, 1994.
- \_\_\_\_\_: *Obras completas*, edición introducción y notas de Joan Estruch Tobella, Madrid, Cátedra, 2004.

- Bianchi Ross, Ciro: *García Lorca. Pasaje a la Habana*, Barcelona, editorial Pablo de La Torriente, Puvill libros, 1997.
- Brines, Francisco: *Ensayo de una despedida. Poesía completa (1960-1997)*, Barcelona, editorial Tusquets, Nuevos textos sagrados, 2001.
- Bousoño, Carlos: *Noche del sentido* (1957), Madrid, Ínsula, 1957.
- \_\_\_\_\_: *Poesías completas. Primavera de la muerte*, Madrid, ediciones Giner, 1960.
- Caballero, Miguel: *Las trece últimas horas en la vida de Federico García Lorca*, Madrid, La esfera de los libros, 2011.
- Cernuda, Luis: *Las nubes. Desolación de la Quimera*, edición de Luis Antonio de Villena, Madrid, Cátedra, 1984.
- \_\_\_\_\_: *Poesía completa*, Madrid, Siruela, 1993 [volumen I].
- Colinas, Antonio: *Poesía, 1967-1981*, prólogo de José Olivio Jiménez, Madrid, Visor, 1984.
- \_\_\_\_\_: *Más allá de la noche*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004.
- \_\_\_\_\_: *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela, 2008.
- Cuenca, Luis Alberto De: *Los mundos y los días. Poesía 1970-2002*, Madrid, editorial Visor, 2007.
- Curbelo, Jesús David: “Edwin madrid y su itinerario: Quito-La Habana-Madrid (o apuntes de un scholarsencillo para un presunto viaje al centro de la tierra)” en *Aguilha hispánica*, Revista de cultura, núm. 05. Para su consulta virtual: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/BHAH05madrid.htm> [14/04/2014].
- Díaz San Miguel, Fernando: *Poemas imperfectos*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001.
- Diego, Eliseo: “Acerca de una muchacha llamada María Zambrano”, en *La Gaceta de Cuba* (1989) La Habana, julio.
- Diego, Gerardo: *Imagen*, edición e introducción de José Luis Bernal, Málaga, Centro cultural de la generación del 27, 1980.
- \_\_\_\_\_: *Ángeles de Compostela. Alondra de Verdad*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Castalia, 1986.
- Douglas Barnette, William: *El exilio en la poesía de Luis Cernuda*, Ferrol, Esquíu, 1984.
- Douglas Marcel Rogers: “El tiempo en la poesía de José Hierro” en *AO* (1961) Oviedo, 11, p. 212.
- Espronceda, José de: *Poesías Líricas. El estudiante de Salamanca*, Madrid, Austral, 1997.
- \_\_\_\_\_: *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1998.
- Flores, Pedro: “Aniversario”, en *Ciber Humanitatis*. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile (2007) Chile, primavera, 44, primavera, precedido de unos versos que no recogemos en nuestro cotejo. En [http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/creacion\\_simple2/0,1241,SCID%253D21121%2526ISID%253D733,00.html](http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/creacion_simple2/0,1241,SCID%253D21121%2526ISID%253D733,00.html) [19/10/2013].

- Franco Carrilero, María Francisca: “Historia del corazón o el humano vivir aleixandrino” en *Estudios Románicos*, Murcia, ediciones de la Universidad de Murcia, 1989, [volumen IV].
- García de la Concha (ed.): *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*, Madrid, Espasa-calpe, colección Austral, 1998.
- García Jambrina, Luis (ed.): *La promoción poética de los 50*, Madrid, Austral, 2000.
- García Lorca, Federico: *Títeres de la Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, edición de Annabella Cardinali y Christian de Paepe, Madrid, Cátedra, 1998.
- \_\_\_\_\_: *Libro de Poemas (1918-1920)*, edición de Mario Hernández, Madrid, Alianza, 1998.
- \_\_\_\_\_: *El maleficio de la mariposa*, Madrid, Cátedra, 1999.
- \_\_\_\_\_: *Poesía completa*, Barcelona, Círculo de lectores, 2013.
- García Marruz, Fina: “De Antígona a Nina: del delirio a la esperanza” en *María Zambrano. 1904-1991*, Excma. Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 2000.
- \_\_\_\_\_: *María Zambrano entre el alba y la aurora*, La Habana, Vivarium, 2004.
- Gimferrer, Pere: *Poemas (1962-1969)*, Madrid, Visor, 1988.
- Gómez Toré, José Luis: “Un templo vacío. Lo sagrado en la poesía de José Ángel Valente”, en *Revista de Literatura* (2010) enero-junio, [vol. LXXII], 143, p. 157-184.
- Hierro, José: *Cuaderno de Nueva York*, Madrid, Hiperion, 1999.
- Iturria Savón, Miguel: “Aproximación a Luis Cernuda”, en *Espanoles en la cultura cubana*, Sevilla, Renacimiento, 2004.
- \_\_\_\_\_(ed.): *Miradas cubanas sobre García Lorca*, Sevilla, Renacimiento, 2006.
- Jiménez, Juan Ramón: “El trabajo gustoso”, “El espíritu de la poesía española contemporánea”, “Evocación de Valle-Inclán”, en *Ultra* (1937), enero-febrero.
- \_\_\_\_\_: *Antología comentada*, edición de Antonio Sánchez Barbudo, Madrid, Ediciones de la Torre, 1985.
- \_\_\_\_\_: *Lírica de una Atlántida. En el otro costado. Una colina meridiana. Dios deseado y deseante. De ríos que se van (1936-1954)*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann, Barcelona, Círculo de lectores, 1999.
- \_\_\_\_\_: *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*, edición crítica y facsimilar a cargo de Rocío Bejarano y Joaquín Llanos, Madrid, Akal, 2008
- \_\_\_\_\_: *Segunda Antología poética (1898-1918)*, edición de Jorge Urrutia, Madrid, Espasa-Calpe, colección Austral, 2003.
- \_\_\_\_\_: *Obra poética*, edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa, 2005.
- Lanz, Juan José: *Nuevos y novísimos poetas: en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- Letrán, Javier: *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 2005.

- Machado, Antonio: *Páginas escogidas*, Madrid, Editorial Calleja, 1917.
- \_\_\_\_\_: *Juan de Mairena*, en A. y M. Machado: *Obras completas*, Madrid, 1957.
- \_\_\_\_\_: *Poesías Completas*, Prólogo de Manuel Alvar, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1985.
- \_\_\_\_\_: *Soledades, galerías y otros poemas*, edición de Geoffrey Ribbans Madrid, Cátedra, 1992.
- \_\_\_\_\_: *Campos de Castilla*, Madrid, Cátedra, 1997.
- \_\_\_\_\_: *Antología comentada (poesía y prosa)*, edición de Francisco Caudet, Madrid, Ediciones de la Torre, 1999.
- \_\_\_\_\_: *Soledades, galerías y otros poemas*, en *Poesías completas*, edición de Manuel Alvar, Madrid, Austral, 2002.
- Marinello, Juan (atribuido): *El poeta en la Habana. Federico García Lorca (1898-1936)*, La Habana, Consejo nacional de cultura, 1961.
- Martín Iglesias, Víctor: “La ilógica del tiempo y del espacio en *Cuaderno de Nueva York* de José Hierro” en *Naufragios*. Revista de literatura y arte (2010-2011) Villanova, invierno, vol. 2, 2. En <http://www.casavaria.com/naufragios/2010-02/ensayo/martin-iglesias-hierro.html> [23/05/2014].
- Martínez Carmenate, Urbano: *García Lorca y Cuba: todas las aguas*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo, 2002.
- Ortega y Gasset, José: *Espíritu de la letra*, Revista Occidente-Alianza, Madrid, 1986
- \_\_\_\_\_: *Misión de la Universidad*, Alianza-Revista de Occidente, Madrid, 2004
- Otero, Blas de: *Ancia*, prólogo de Dámaso Alonso, editorial Visor, Madrid, 1992.
- Panero, Juan Luis: *Poesía completa (1968-1996)*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- \_\_\_\_\_: *Enigmas y despedidas*, Barcelona. Tusquets, 1999.
- Panero, Leopoldo María: “Poética” en *El último tercio del siglo (1968-1998)*. *Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1998.
- Paucker, Eleanor: “Unamuno y la poesía hispanoamericana”, en *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno* (1956) Salamanca, 7, pp. 39-67.
- Prieto de Paula, Ángel L.: “Los autores del 68 y la renovación poética” en: <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/pec/ptercernivele4ed.html?conten=historia&pagina=historia5.jsp&tit3=Los+autores+del+68+y+la+renovaci%F3n+po%E9tica> Rey, José Luis: *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)*, Valencia, Pre-textos, 2005.
- Rodríguez, Aníbal: “María Zambrano: El pensamiento vivo de Séneca”, en *Orígenes* (1945) La Habana, junio, 2, 5.
- Ruiz Ramón, Francisco: *Historia del teatro español del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Sáinz, Enrique: “De las entrañas de la isla. El grupo *Orígenes* en la cultura cubana”, en *Espacio Laical* 1 /2012, p. 101.

- Salinas, Pedro: *Poesías completas*, edición preparada y revisada por Juan Marichal, Madrid, Aguilar, 1955.
- \_\_\_\_\_: *Confianza: poemas inéditos (1942-1944)*, prólogo de Jorge Guillén, Madrid, Aguilar, 1955.
- \_\_\_\_\_: ["A la tarde de agosto"], en *Ínsula*, Revista de letras y ciencias humanas (2005) abril-mayo, 700-701, p. 29).
- \_\_\_\_\_: *La voz a ti debida*, prólogo de Soledad Salinas de Marichal, Madrid, Alianza, 2010.
- Serrano, Pío. E.: "Visiones de Hierro. Lecturas de Hierro" del Centro Virtual Cervantes: [http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/hierro/acerca/visiones\\_08.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/hierro/acerca/visiones_08.htm) [26/03/2013].
- Torre, Guillermo De: "Unamuno y la literatura hispanoamericana", en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* (2013) Salamanca, 11, pp. 5-25.
- Trapiello, Andrés: *Las tradiciones*, Madrid, Comares, 2002.
- \_\_\_\_\_: *El mismo libro*, Sevilla, Renacimiento, 1989.
- Unamuno, Miguel De: "Sobre los versos libres de Martí", en *Heraldo de Cuba* (1914) 18 de febrero.
- \_\_\_\_\_: "Sobre el estilo en Martí, en *Germinal* (1921) Cárdenas, Cuba, agosto, 2, pp. 2-4.
- \_\_\_\_\_: "Prólogo a José Asunción Silva", en José Asunción Silva: *Poesías*, Madrid, Aguilar, 1963.
- \_\_\_\_\_: *Antología poética*, Selección e introducción de José María Valverde, Madrid, Alianza editorial, 1981.
- \_\_\_\_\_: *Poesía Completa*, Prólogo de Ana Suárez Miramón, Madrid, Alianza Editorial, 1987 [volumen 2]
- \_\_\_\_\_: *Obras completas IV: Poesías. Rosario de sonetos líricos. El Cristo de Velázquez. Rimas de dentro. Teresa. De Fuerteventura a París. Romancero del destierro*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999.
- \_\_\_\_\_: *Diario íntimo*, Madrid, Alianza editorial, 1996.
- \_\_\_\_\_: *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- \_\_\_\_\_: *La agonía del cristianismo*, Madrid, Alianza, 2003.
- \_\_\_\_\_: *Vida de Don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada 1905*, Madrid, Alianza Editorial, 2005
- \_\_\_\_\_: *Obras completas de Miguel de Unamuno*, edición y prólogo de Ricardo Senabre, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007.
- Unamuno Pérez, María de la Concepción De: "Unamuno y Renan frente a la crisis de fin de siglo", en Ana Chaguaceda Toledano (ed.): *Miguel de Unamuno. Estudio sobre su obra I*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- Valente, José Ángel: *El inocente*, México, Editorial Juan Mortiz, 1970.
- Valle-Inclán, Ramón María Del: *Lucas de Bohemia*, edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Austral, 1994.
- Vilarubias, Felio A.: *San Pablo en los escritos de Unamuno*, Madrid, Speiro, 1978.

- Vitier, Cintio (ed.): *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, compilación, prólogo y notas de Cintio Vitier, editorial Arte y Literatura, La Habana 1981.
- \_\_\_\_\_: “Lecciones de María Zambrano” en María Zambrano: *Papeles para una poética del ser*, Tomo II, Litoral, Torremolinos, Málaga, 1983.
- \_\_\_\_\_: *Para llegar a Orígenes*, La Habana, Letras cubanas, 1994.
- \_\_\_\_\_: “Presencia de María Zambrano en Cuba” en *Actas II Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*, Vélez-Málaga, Fundación María Zambrano, 1998.
- \_\_\_\_\_: “María Zambrano y Cuba: un testimonio”, en Carmen Revilla: *Claves para la razón poética. María Zambrano, un pensamiento en el orden del tiempo*, Madrid, Trotta, 1998.
- \_\_\_\_\_: “Persona y democracia de María Zambrano”, en *Unión* (2000) La Habana (41): 71-72, octubre-diciembre.
- \_\_\_\_\_: “María” en *Unión* (2004) La Habana, (53): 3, enero-marzo.
- Zambrano, María: “Ortega y Gasset universitario”, en *El Sol* (1936) Madrid, 8 de marzo.
- \_\_\_\_\_: “La guerra de Antonio Machado”, en *Hora de España* (1937) diciembre, XII, pp. 68-74.
- \_\_\_\_\_: “La metáfora del corazón”, en *Orígenes* (1944) La Habana, octubre, 1, 3.
- \_\_\_\_\_: “El caso del coronel Lawrence”, en *Orígenes* (1945) La Habana, julio, 2, 5.
- \_\_\_\_\_: “Ortega y Gasset, filósofo español”, *Asomante* (1949) San Juan, enero-marzo, 1,
- \_\_\_\_\_: “La filosofía de Ortega y Gasset”, en *Ciclón* (1955), La Habana, 12.
- \_\_\_\_\_: “Poeta, profeta Juan Ramón Jiménez”, en *Ínsula* (1981) Madrid, XXXVI, julio-agosto, 416-417, p. 1.
- \_\_\_\_\_: *La Cuba secreta y otros ensayos*, edición e introducción de Jorge Luis Arcos, Madrid, Endymion, 1996.
- \_\_\_\_\_: *Islas*, edición de Jorge Luis Arcos, Madrid, Verbum, 2007.

## VI. 6. ESTUDIOS SOBRE LITERATURA HISPANOAMERICANA

- Acereda, Alberto: “Darío moderno, Bécquer romántico. En torno a un lugar común en la modernidad poética en lengua española”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, 80, (2000).
- Bellini, Guiseppe: *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*, traducción de Enrique Ojeda, Eliseo Torres & Sons, New York, 1976.
- Borges, Jorge Luis: *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé editores, 1955.
- \_\_\_\_\_: “El arte narrativo y la magia”, en *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1959.
- \_\_\_\_\_: *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé editores, 1960.
- Historia universal de la infamia en Jorge Luis Borges: *Historia universal de la infamia. Historia de la eternidad. Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1965

- \_\_\_\_\_: Luna de enfrente, en *Luna de enfrente y Cuaderno de San Martín*, Buenos Aires, Emecé, 1969.
- \_\_\_\_\_: *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971.
- \_\_\_\_\_: *Historia de la noche*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1977
- \_\_\_\_\_: *El Aleph, El Zahir*, Madrid, Seix Barral, 1983.
- \_\_\_\_\_: *Obras completas (1923-1949)*, Buenos Aires, Emecé, 1984.
- \_\_\_\_\_: *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1997.
- \_\_\_\_\_: *Antología poética 1923-1977*, Madrid, Alianza editorial, 1997.
- \_\_\_\_\_: *El Aleph*, Madrid, Alianza editorial, 2000.
- \_\_\_\_\_: “La biblioteca de Babel”, en *Publicaciones institucionales. Día del Libro y de la Biblioteca. 23 de abril de 2000*, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de La Laguna, 2000.
- \_\_\_\_\_: *Obra poética, 2*, Madrid, Alianza editorial, 2005.
- Carilla, Emilio: *Góngora y la literatura contemporánea en Hispanoamérica*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra S.A, 1963.
- Calderón, José Manuel (ed.): *Rubén Darío para Niños*, ilustraciones de Rafael Contento, Madrid, Ediciones de la Torre, 2000.
- Cervera Salinas, Vicente: “Bécquer en América: José Asunción Silva”, en *La palabra en el espejo. Estudios de literatura hispanoamericana comparada*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996.
- Clark, Stephen J. “La vuelta a los orígenes: Borges y el relato policial” que fue publicado por Stephen J. Clark de la Universidad Norte de Arizona en *Principia* (Revista de Cultura de la UCLA), [volumen 13]. En <http://www.Profesores.uy/material/literatura/borges/relatopolicial.htm> [22/05/14].
- Darío, Rubén: *Poesía*, edición de Ernesto Mejía Sánchez, prólogo de Ángel Rama y cronología de Julio Valle Castillo, Caracas, Biblioteca Ayacucho, núm. 9, 1977.
- \_\_\_\_\_: *Páginas escogidas*, Madrid, Cátedra, 1999.
- \_\_\_\_\_: *Antología*, edición de Carmen Ruiz Barrionuevo, Madrid, Austral, 2000.
- García Márquez, Gabriel: *El otoño del patriarca*, Barcelona, Plaza & Janés, 1975.
- Figuroa Sánchez, Cristo Rafael: *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del S. XX*, Medellín, Editorial Pontificia Universidad Javeriana y de la Editorial Universidad de Antioquía, 2008.
- Gelman, Juan: *De palabra*, Madrid, Visor, 1994.
- Herrera y Ressig, Julio: *Poesía completa y prosa selecta*, Prólogo de Idea Vilariño, edición, notas y cronología de Alicia Migdal, Caracas, Editorial Ayacucho 1978.
- Huidobro, Vicente: *Época de creación*, incluido en sus *Manifiestos*, y citado en *Antología de Poesía Hispanoamericana Moderna, I*, Caracas, Equinoccio, Editorial de la Universidad Simón Bolívar, 1982.

- \_\_\_\_\_: “El creacionismo” (1925) en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, colección dirigida por Hugo Verani, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- \_\_\_\_\_: *Altazor y Temblor de Cielo*, edición de René de Costa, Madrid, Cátedra, 1996.
- \_\_\_\_\_: *Obra poética*, edición crítica coordinada por Cedomil Goig, Madrid, ALLCA XX, 2003.
- Luiseto, Raúl Alberto; “Gustavo Adolfo Bécquer y José Enrique Rodó” en *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, CSIC, 1958, pp. 157-168.
- Mejía Sánchez, Ernesto: *Cuestiones rubendarianas*, Editorial Revista de Occidente, Madrid, 1970.
- MiaoWei, Weng: “«Fiesta popular de ultratumba». Poema carnavalizado” en *Revista Casa del tiempo* [sección Cariátide] (2005) mayo.
- Neruda, Pablo: *El río invisible. Poesía y prosa de juventud*, Barcelona, Seix Barral, 1980.
- \_\_\_\_\_: *Libro de las preguntas*, Santiago de Chile, Pehuén Editores, 2006.
- Nervo, Amado: *Obras Completas* [vol. 1], *Perlas negras y Místicas*, edición de Alfonso Reyes, Madrid, Biblioteca nueva, 1920.
- Pacheco, José Emilio: *Como la lluvia (poemas 2001-2008)*, Madrid, Visor, Colección Palabra de Honor, 2009.
- \_\_\_\_\_: *La edad de las tinieblas*, Madrid, Visor, colección Palabra de Honor, 2009.
- Pascual Buxó, José: *Sor Juana Inés de la Cruz (lectura barroca de su poesía)*, Sevilla, Renacimiento, 2006.
- Poggi, Giulia: “El pavón de Góngora: intertextualidad e interdiscursividad de un motivo manierista” en *Actas del IV congreso internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, 25-27 de julio de 1996, edición de María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 1255-1266.
- Rull, Enrique: “Pensamientos de Bécquer y Nocturnos de Darío, en *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, CSIC, 1958, pp. 563-579.
- Sánchez-Castañer, Francisco: “El tema del tiempo. Coincidencia poética de Góngora y Rubén Darío”, en *Cuadernos hispanoamericanos* (1967) agosto-septiembre, 212-213.
- Schulmann, Ivan A.: “Bécquer y Martí: coincidencias en su técnica literaria”, en *Duquesne Hispanic Review*, T. III, 1964, pp. 57-87.
- Vallejo, César: *Trilce*, edición de Julio Ortega, Madrid, Cátedra, 1993.
- \_\_\_\_\_: *España, aparta de mí este cáliz*, edición comentada por Juan Larrea, Madrid, Ediciones de la Torre, 1992.
- \_\_\_\_\_: *Obra poética completa*, introducción de Américo Ferrari, Madrid, Alianza Editorial, 2000.



## VI.7. OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

El diccionario de la Real Academia Española (DRAE), en el enlace: <http://lema.rae.es/drae/?val=barroco> [10/05/2014].

*Diccionario de la literatura cubana*, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, La Habana, Letras Cubanas, 1984.

Información sobre el concierto que el grupo Mestisay, daría el día 13 de octubre de 2005, y cuyo repertorio contiene una canción de Gastón Baquero. En [http://chicago.cervantes.es/FichasCultura/Ficha32152\\_47\\_1.htm](http://chicago.cervantes.es/FichasCultura/Ficha32152_47_1.htm) [05/05/2014].

Cronología de María Zambrano del Centro Virtual Cervantes. En la siguiente dirección: [http://cvc.cervantes.es/actcult/zambrano/cronologia/1984\\_1991.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/zambrano/cronologia/1984_1991.htm) [15/01/2014].

Portal dedicado a Julio Herrera y Reissig en el portal del Instituto Cervantes, en: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/julio\\_herrera\\_y\\_reissig/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/julio_herrera_y_reissig/) [23/06/2014].

Nomina de intelectuales que forman parte de la *Asociación de Amigos de Vicente Aleixandre*, en: <http://www.vicentealeixandre.es/adhesiones.html> [25/02/2014].

Bases de la convocatoria del VI premio Internacional de Poesía “Gastón Baquero” (2014), que se pueden consultar en la página web de la editorial, en <http://www.verbumeditorial.com/es/premios/News/show/vi-premio-internacional-de-poesia-gaston-baquero-367> [15/05/2014]