
Avant-propos

Clément ANIMAN AKASSI, Michèle GUICHARNAUD-TOLLIS

Mots-clés : Gastón Baquero, exil

Domaine : Cuba, Espagne, xx^e siècle

Palabras claves : Gastón Baquero, exilio

Keywords : Gastón Baquero, exil



L'an passé, partout dans le monde, les hommages se sont succédé pour célébrer le centenaire de la naissance du Cubain Gastón Baquero. Tardivement reconnu à Cuba et en Espagne et encore mal connu en France cet écrivain, né en 1914 à Banes et mort en 1997 à Madrid, est, sans conteste, l'une des figures les plus importantes de la littérature insulaire du xx^e siècle.

Partagé entre les mondes antillais et européen, il a d'abord intensément participé à la vie culturelle de l'île à partir des années 1940, avant de s'exiler à Madrid en 1959 où il demeura jusqu'à sa mort. Poète et essayiste, journaliste et critique, Baquero a commencé par fréquenter les écrivains et critiques cubains les plus éminents – C. Vitier, E. Diego, V. Piñera, F. García Marruz et surtout J. Lezama Lima –, au moment où de nombreux intellectuels s'engageaient dans la nouvelle revue *Orígenes* (1944-1956). Collaborant lui-même au *Diario de la Marina* comme rédacteur en chef, il délaisa bientôt la poésie pour le journalisme. Mais dès 1959, s'écartant de la Révolution cubaine, il quitta définitivement Cuba.

L'exil fut pour lui une période de fracture et de solitude, mais aussi de renouveau, de résurrection poétique et de (re)découverte de soi. À l'isolement, à la marginalité, à la relégation personnelle auxquelles le condamnaient irrémédiablement sa couleur et son homosexualité, Baquero opposa la puissance inventive de sa poésie, la profondeur de ses essais et la lucidité de son regard. Dans *Poemas escritos en España* (1960), *Memorial de un testigo* (1966), *Magias e Invenciones* (1984), *Poemas invisibles* (1991) comme aussi dans *Indios, blancos y negros en el caldero de América* (1991), pour ne citer que ces ouvrages, on découvre l'ampleur de son humanisme, de son hispanité renégociée et de son ouverture vers un monde sans frontières.

Le présent numéro réunit d'abord des études critiques de certains de ses amis cubains, exilés eux aussi, qui ont pu partager avec lui de longs moments d'intimité et d'amitié. Rolando D. H. Morelli, E. Pío Serrano, José Prats Sariol lui consacrent ici de belles pages qui rendent hommage à l'homme comme à l'écrivain. Ils proposent une étude critique et réflexive sur l'histoire de sa vie, sur son cheminement de créateur, mais plongent aussi au plus profond de sa production pour montrer comment s'y construit une vraie poétique de la transfiguration. Dès ses premiers poèmes cubains (*Poemas, Saúl sobre la espada*, 1942), la recherche de soi est au premier chef ce qui permet à son inventivité et à son imagination créatrice de combler le vide, l'absence et l'exil intérieur. R. D. H. Morelli étudie «les multiples masques derrière lesquels, par mutations successives, le poète se dissimule dans sa quête identitaire. À E. Pío Serrano, Baquero apparaît comme l'éternel exilé, auquel, à partir de 1959, seule l'écriture poétique retrouvée permet de récupérer son être et de lui conférer sa visibilité. J. Prats Sariol montre comment sa destinée se plaçait sous le signe de l'orphisme, cette pensée philosophique à vocation transcendantaliste qu'il partagea dans l'intimité de son maître J. Lezama Lima (*Introducción a los vasos órficos*, 1961).

D'un autre côté, il faut remercier Felipe Lázaro pour la générosité, la confiance et la grande disponibilité qu'il nous a toujours témoignées en autorisant la reproduction, en annexes, du texte de ses deux conversations avec Baquero en 1987 et en 1994 (*Conversación con Gastón Baquero*, Madrid, Betania, 1994, p. 19-51), ainsi que de son acte de naissance, qui confirme la date de 1914, demeurée longtemps douteuse.

D'autre part, centrés plus spécialement sur ses écrits durant sa période madrilène, divers travaux analysent les modalités discursives qu'il a mises en oeuvre pour surmonter la finitude et l'enfermement loin de l'île. Car pour lui l'éloignement géographique n'a jamais représenté un obstacle : « Lo que me falta, lo invento » [« Ce qui me manque, je l'invente »]. Depuis sa prison d'exilé, il s'est au contraire employé à conquérir de nouveaux mondes littéraires ou artistiques, à rechercher de nouveaux espaces esthétiques. À travers ses rencontres ou ses lectures, en réalité

il n'a pas cessé de voyager, de sillonner le monde. Ses essais sur Eliot, Yeats, Darío et Cernuda témoignent de sa soif d'aventures intellectuelles, de son ouverture à d'autres cultures, d'autres croyances et d'autres langues, bref, d'autres visions du monde. Grâce à Diana Aradas Blanco, qui retrouve chez lui des échos d'écrivains français tels que Mallarmé, Valéry, Rimbaud et Péguy, le lecteur découvrira la richesse de son univers mental et de ses références intertextuelles. C'est pourquoi, pour sa part, Manuel Iris étudie le poème « Magnolias para Betina » (*Memorial de un testigo*, 1966) dans lequel, renouant avec la chanson populaire du boléro cubain, Baquero affiche clairement son antillanité et son attachement à la tradition criolla et à la cubanía. Enfin, dans certaines pièces, Michèle Guicharnaud-Tollis cherche, liée à son origine mulâtre, la tentation du retour à sa matrice originelle et aux racines africaines qui font partie intégrante de cette cubanía ; mais, par sa grande liberté créatrice et le regard ludique qu'il porte sur le monde, son discours poétique opère une transmutation, une véritable « transculturation » de la matière, sans pour autant se départir de la dimension métaphysique propre à toute écriture poétique et de son intérêt obsessionnel pour l'énigme existentielle.

La force de la poésie et de la pensée de Baquero réside dans sa conception éthique et ontologique du monde. Se dressant tour à tour contre les conflits ethniques, contre le racisme et la xénophobie, contre le fanatisme et l'intolérance, il veut aussi renverser les préjugés, détruire les remparts de l'intolérance, abolir les discriminations et les frontières. En partant de son recueil d'essais *Indios, blancos y negros en el caldero de América* et de certains poèmes, Marta Rita Aguila Ajón aborde la question du métissage américain, bienfaiteur et fécond, garant de tolérance et de pluralité. Enfin, Clément Animán Akassi ouvre le passionnant débat sur l'hispanité et le problème de la race auquel, dès son arrivée à Madrid, l'écrivain se trouva confronté. Le concept étroit d'hispanité issu de l'intransigeance de l'Espagne franquiste ne s'accommodait ni des mélanges, ni des migrations culturelles pas plus qu'il ne s'embarrassait d'avoir à respecter les différences. Tout à fait à contrecourant, les discours poétiques et réflexifs de Baquero engagent au contraire dans un processus de décolonisation des imaginaires, avec la volonté de favoriser une conception incarnée de l'humanisme où la mémoire noire serait disséminée et donnée à voir aussi. Dans cette approche, chez Baquero, C. Animán Akassi pense entrevoir l'identité de la Relation chère à Edouard Glissant ; du reste, c'est bien dans cet esprit d'ouverture vers un monde oecuménique que notre écrivain rédige sa dédicace aux « Poèmes invisibles » (1991) et, s'adressant à tous les jeunes poètes, cubains insulaires et cubains « exilés, affirme devant eux la puissance du verbe et la pérennité de la poésie.

En projetant de nouveaux éclairages sur ses textes et les enjeux de l'exil/son exil, il nous reste à espérer que ce numéro viendra enrichir l'approche critique de ce grand écrivain et contribuera ainsi à réhabiliter aussi bien l'homme que le créateur, trop longtemps condamnés à l'exil et à la solitude.

Gastón Baquero: los rostros del que viaja de incógnito, o cuando el poeta se hace definitivamente visible

Gastón Baquero: les visages de celui qui voyage inconnu, ou lorsque le poète devient définitivement visible

Rolando D. H. MORELLI

Director General - Ediciones La gota de agua

Este estudio centrado en la pasión del poeta Gastón Baquero por la invisibilidad, como lo atestiguan los títulos de poemarios como *Poemas Invisibles* u *Otros poemas invisibles*, propone un recorrido por la vida del autor y analiza en la poesía las sucesivas máscaras a las que recurre el hombre-poeta para disimularse. Pero a través de dichas metamorfosis, ya desde los primeros poemas (1942), la magia poética desvela la profundidad y el tenor del «yo» poético que finalmente se desenmascara ocultándose.

Cette étude centrée sur la passion du poète Gastón Baquero pour l'invisibilité, mise en évidence dans des titres de recueils tels que Poemas invisibles ou Otros poemas invisibles, propose un voyage à travers la vie de l'auteur et analyse dans la poésie les masques successifs empruntés par l'homme-poète pour se dissimuler. Mais à travers ces métamorphoses, dès les premiers poèmes de 1942, la magie poétique traduit la profondeur et l'épaisseur du « je » poétique qui finalement se dévoile en cherchant à se masquer.

Palabras claves: Gastón Baquero, poesía, viaje, exilio

Mots clés : Gastón Baquero, poésie, voyage, exils

Domaine : poésie, xx^e siècle, Cuba



Desde el comienzo fue el camino. Mucho antes de que el caminante se acogiera a él para partir en busca de sí mismo, ahí estaba. Vemos así que desde su primer poema, como iluminado por la maravilla de un descubrimiento, el poeta, cuyo nombre es Gastón Baquero, se proclama niño. Sobre la arena escribe –entregando así al vaivén del viento y de las olas su escritura– y proclama a la vez que su inocencia, su agrafia: «Yo no sé escribir y soy un inocente». Este poema, marca la pauta del devenir poético del hombre, y hace reconocible la huella sucesiva. Una «extensa lista de títulos nos lleva de la mano, a la invisibilidad que no oculta su propósito, como si el poeta buscara dejarnos la poesía sin el gravamen del hombre. Algunos de esos libros llevan títulos que parecen evidenciar este propósito: *Poemas invisibles*, *Otros poemas invisibles*. Para conseguir este propósito, Baquero parece acudir al recurso de los enmascaramientos o las transformaciones sucesivos: «los lunes me llamaba Nicanor», proclama. Y se disfraza de paje, de palafrenero, de amigo de la reina Cristina de Suecia y de Eleanora Duse, de incansable viajero del tiempo, pero acaso ninguna otra encarnación o «encarnadura» de su yo poético le venga tan bien al poeta, como la persona de Sancho Panza, cuya íntima delicadeza nos descubre a través de las canciones que éste hubiera escrito para dedicarlas a Teresa.»

A describir y aquilatar este recorrido que con antelación se esboza, el de la poesía y el del hombre, está dedicado el presente trabajo.

Un niño se echa al camino –no se trata del mero accidente de la niñez, aunque también algo de esto, sino antes de un propósito abrazado por el poeta–. Nos sorprende, y acoge desde las primeras líneas del poema emblemático inicial¹, ése que confiesa, candoroso y casto: «Yo no sé escribir y soy un inocente». Dos admisiones, que no constituyen reparos, sino categorías sublimes: «Nunca he sabido para qué sirve la escritura y soy un inocente. / No sé escribir, mi alma no sabe otra cosa que estar viva». La reiteración de su inocencia a través del poema, ¿qué habría de ser, sino un conjuro por el cual se resguarde el hombre de caer en el pecado de la *sapiencia* inútil? Tal vez se trate asimismo de un mantra, que le permita acercarse a la inocencia invocada y convocada a fin de que presida su poesía desde ahora, y para siempre. Ya antes, en otro poema de la misma época, ha sido la confesión de la rosa, del misterio que envuelve ese hacerse en secreto desde lo hondo de la tierra, que abarca y protege las raíces del rosal: «¿Qué pasa, qué está pasando siempre debajo del jardín/ que las rosas acuden sin descanso?», inquiriere. De tal modo, se inicia el decursar poético, de este hombre/niño, itinerario paradójico por demás, por cuanto se produce a pasos firmes, serenos, inalterables, mientras él se deja llevar de la mano por un candor irreprimible, hacia el hecho poético esencial. No habrá de producirse este avance, sin embargo, sino a trancos –los del gigante que recorre ensimismado una vasta pradera, un jardín de ensueños que lo retiene a veces largamente en sus parcelas. A esto, seguramente, se debe la confusión de un crítico tan avisado como Max Henríquez Ureña, cuando se anticipa a declarar cerrado el periplo creativo de Baquero, en su *Panorama histórico de la literatura cubana*, en fecha tan temprana como 1963, con esta afirmación: «Tal parece que la poesía de Gastón Baquero fue un meteoro fugaz». Otros han podido atribuir este presunto acabamiento a factores de diferente índole, pero el hecho desconcertante para los críticos reside en esos jalones, aparentes lapsos de silencio del poeta. Lo que ocurre, sin embargo, guarda relación con un lento hacer del vate, y del esteta, que se deleita en el verso, y escribe sin asomo de vanidad o superficialidad, «retirado» a su quehacer entre las numerosas ocupaciones inmediatas, que constituyen ni más

¹ El preámbulo, por así decir, a este volumen, que no será recogido en éste ni en otros libros por su autor, está constituido por muchos otros poemas aparecidos en publicaciones periódicas, y adelantan sin vacilaciones a un poeta ya hecho. La edición de *Poesía Completa* (1998) de la Editorial Verbum, y su editor, el poeta Pío E. Serrano, han hecho posible apreciar la valía de estos «Poemas primeros no recogidos en libros», que permiten formarnos un criterio acerca de este corpus poético primigenio.

ni menos, el hecho de estar vivos. No habría tampoco que atribuirle al ejercicio del periodismo por tantos años, la presunta distracción del quehacer poético. Antes se trata de un ritmo, el de la poesía misma en el creador, a la manera de la rosa tan admirada por él: «¿Qué pasa, qué está pasando siempre debajo del jardín [...]?» Sólo que las rosas del poeta no se prodigan con la misma prontitud, sino hasta haber alcanzado una sazón cuyo sosiego no alcanza a perturbar la exposición a la luz.

El año 1942, en el cual Baquero da a conocer más ampliamente, por vez primera, su producción poética, ahora recogida en dos volúmenes: *Poemas y Saúl* sobre su espada, debió parecer luego a muchos críticos, y lectores por igual, el más propicio. La mirada retrospectiva puede ser engañosa cuando falta la verdadera perspectiva. ¿Cuánto tiempo venía trabajando el joven poeta, en esos poemas que ya le salen hechos, como Minerva de la cabeza de Júpiter, con lo cual, naturalmente, no busco sugerir que se trate de poemas cerebrales? Seis años después, Cintio Vitier lo incluye en su antología *Diez poetas cubanos*. Entre los poemas que aquí representan la óptica gastoniana, se hallan algunos sonetos en los cuales se esboza, con rasgos persistentes, y bastante definidos, esa pasión por *la invisibilidad* que ha de devenir en propósito creativo. En el titulado «Soneto a las palomas de mi madre», por ejemplo, la presencia del poeta se evidencia sólo de manera oblicua en los tercetos finales, y de manera indirecta, como si buscara afirmarse por negación:

Fuisteis la nieve alada y la ternura.
Lo que ahora sois, oh nieve desleída,
levísimo recuerdo que procura
rescatar por vosotras mi otra vida,
es el pasado intacto en que perdura,
el cielo de mi infancia destruida.

Cuando se acuerda de sí, o busca hacerse presencia encarnada y reconocible, el poeta produce poemas como «Sintiendo mi fantasma venidero» o «Preludio para una máscara», títulos de por sí reveladores de eso que apuntamos, con los que, además, ya adelanta el tema de la muerte, que es el título correspondiente a otro de los poemas del grupo. Dicha temática habrá de ocupar siempre en lo adelante, un lugar entre las inquietudes del poeta. No podría ser de otro modo, pues «La muerte es el soldado / perpetuo del Señor», según declara, y no se la concibe sino como herramienta de la vida, es decir, de Dios: «Cada muerto es de nuevo/ la plenitud del mundo». Familiar, compasiva, se acerca y nos acoge en su abrazo para hacernos paso a lo Eterno en la reunión última y definitiva con el Creador, ésa que nos hará visibles para siempre. Estos dos motivos, el absentismo esquivo (que constituye paradójicamente una presencia) y la muerte, constituirán siempre en adelante, una marca del estro gastoniano. Por consiguiente, no podrían faltar estos, en el poema más representativo y conocido de dicho manojo, el llamado: «Testamento del pez». Título conciso, y de certera precisión, pues no de otra cosa se trata, que de eso que con absoluto candor declara ser, un testamento vivo, es decir, una declaración y un legado del sujeto cuya identidad asume el poeta, y mediante el cual, éste canta a la ciudad en que vive, expresando su amor por ella, y también, naturalmente, a la muerte. Parecería asimismo, tratarse de una anticipación premonitoria, de la larga y definitiva ausencia que habrá de devenir con el exilio definitivo, tiempo después, eso que bien podríamos llamar una corazonada, o un augurio:

Yo te amo, ciudad,
aunque sólo escucho de ti el lejano rumor
aunque soy en tu olvido, una isla invisible
porque resuenas, y tiembles, y me olvidas,
yo te amo, ciudad.

«[...]»

Yo te amo, ciudad,
cuando descienes, lívida y extática
en el sepulcro breve de la noche,
[...]

Yo te amo, ciudad,
porque te veo lejos de la muerte,
porque la muerte pasa y tú la miras
[...]

porque la muerte llega y tú la sientes
cómo mueve sus manos invisibles,
cómo arrebatada y pide, cómo muerde
[...]

Yo te amo, ciudad,
porque la muerte nunca te abandona
[...]

Yo te amo, ciudad,
cuando persistes,
cuando la muerte tiene que sentarse
como un gigante ebrio a contemplarte
porque alzas sin paz en cada instante
todo lo que destruye con sus ojos,
porque si un niño muere lo eternizas,
si un ruiseñor perece, tú resuenas
[...]

Paréceme evidente, pero no está de más señalarlo, que no se trata de un recurso de personificación del pez, como podría concluirse precipitadamente del título, sino antes, de una transfiguración significativa, mediante la cual la voz poética asume la «máscara» que en la ocasión le sirve para «disimularse», es decir, el poeta se oculta a la vez que, «enmascarándose», se muestra sin inhibiciones a la luz pública. No pasemos por alto, que este poema donde se pronuncia por antonomasia el categórico «Yo» del poeta, corresponde convencionalmente a un pez, cuyo testimonio es el escuchado. ¿No hay acaso en esta misma presunción, un talante de niño travieso e ingenuo, pero igualmente ingenioso? El poeta se halla en posesión –¿y por qué no había de ser de este modo?– de un ingenio semejante al que acompaña al poeta Ovidio cuando compone su *Metamorfosis*, si bien en Baquero esta «*epopeya*» se expresa de un modo minimalista, más de conformidad con su «condición», su ciudad y, podríamos decir, de su *isla*. Por otra parte, el pez elegido del poeta, a manera de alter ego, constituye un símbolo de gran complejidad. En principio, no podrían ignorarse las implicaciones cristianas de su simbología, de ahí su rectoría sobre la muerte evocada también en el poema. Tampoco, la distancia (no el distanciamiento) «real» que el medio en que le es lícito desenvolverse, le impone al sujeto poético respecto de su objeto.

Sin avizorar, compartir o traducir la experiencia de otro poeta, Virgilio Piñera, en su poemario más conocido, *La isla en peso*, Baquero parecería darnos también la medida de esa inevitable «circunstancia del agua por todas partes», que es la del isleño, pero desde la circunstancia del pez. Este distanciamiento físico respecto de su ciudad, que llega a hacerse doloroso y lo lleva a desear y anticipar la proximidad al objeto amado, se manifiesta diáfananamente en las últimas estrofas:

[...]

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
donde nada recuerda tu existencia,
y perderme hacia ti, ciudad amada,
quedándome en tus manos recogido,

[...]

Con este gran poema –conmovedor, pródigo de resonancias, pulcro– bien pudiera despedirse el poeta (agotado el caudal de su poesía, anticipado el exilio, exhausto de un quehacer de formas, ritmos, símbolos y sugerencias de intensísimas vibraciones), cual si hubiese concluido, más que una jornada el ciclo de su creación, y nada habría de echarse en menos. No ha de ser así, no obstante, aunque bien pudiera parecerlo a simple vista. En el silencio

recoleta que le sigue, el poeta anda despierto. Lee a sus poetas favoritos, escribe sobre ellos, vive intensamente su vida de entonces, su ciudad, su patria, sin sospechar tal vez que un zarpazo de muerte lo acecha, –y de repente– le sorprende el exilio, cual si no lo hubiera anticipado ya en ese poema, llamado «Testamento» con precisión y tino. A esta condición se acoge, sin comprender aún que se trata de un destierro perpetuo, asistido por la convicción común a sus compatriotas, de que no pasará mucho tiempo, antes de que una situación anómala semejante llegue a su fin. La cuerda lírica vuelve a vibrar, mejor, esta vez el poeta la traduce en sonidos y palabras que lleguen a nosotros, pues la sonoridad nunca ha cesado.

En 1960 se publican sus *Poemas escritos en España*, casi una circunstancia que se apunta, pero en los poemas que integran este título no hay nada circunstancial, ni azaroso. Son el fruto musical de una resonancia previa que se dilata y domeña, para ser cosechada en sazón, como corresponde al verdadero arte. Vital en su serenidad y alteza creativa, el poeta nos da, entre otros, un poema que sólo puede ser calificado de «juvenil», sólo en razón de la frescura y gozo que transpiran sus versos, las «Canciones de amor de Sancho a Teresa». En el preámbulo con que busca explicar al lector este descarrío de su edad, el poeta declara: «Sancho, basto por fuera, fino por dentro, cayó enamorado de Teresa cuando apenas contaba dieciocho años. Ella iba por los quince, era amiga de la infancia, vecina, compañerita de hurtar nidos y panales [...]» (p. 92). El poeta se transmuta en Sancho, y a su vez, éste se nos revela poeta de delicadísimas cuerdas. Se trata de una lírica de aparente sencillez, canciones y endechas al modo popular, detrás de las cuales se revela apenas la destreza en la composición y el toque de altura que caracteriza la poesía baqueriana desde sus albores. Gracia de infinita delicadeza es el poema titulado «Mariposas», por sólo citar éste conque abre la serie: «Teresa: / traía para ti, / entre las manos, / una mariposa [...]». Éstas y otras declaraciones del enamorado Sancho no pasan de constituir «silencios», sin embargo, pues el mozo no «acertaba a decir en palabras, en canciones [ninguna de estas cosas] de sus ensueños y de sus fiebres» (p. 92). Es el poeta quien las interpreta por él, quien

asume su revelación, al mismo tiempo que, considerando éste un esfuerzo acaso infructuoso, invita a otros poetas «más próximos al sentir del fino Sancho interior» a «hurg[ar] 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» (p. 92). Y prosigue el ciclo de las transformaciones: En otro de los poemas de este volumen, luego incorporado a *Memorial de un testigo* (1966), el llamado «Fábula» vuelve el poeta a transmutarse en un tal Filemón Ustariz –vagabundo, trotamundo– cuya seña más característica es ésta de errabundear. Si se afirma en su nombre, es evidente que no se trata de que éste represente mucho más de lo que pudiera ser, una simple carta de presentación en medio de su deshacimiento. «Fábula» introduce otra variante del ocultamiento del poeta, tras la *magia de sus invenciones*, aquella que le permite asumir un nombre y otro, con los cuales borrarse, adjudicándose rostros según su preferencia: «Los lunes me llamaba Nicanor» es el nombre de uno de los poemas más reconocidos y característicos de la poética gastoniana. Parecería tratarse de un divertimento musical, y sin dudas consigue serlo, pero sobre todo se trata de un enmascaramiento que, por reiterado, consigue hacérsenos evidente como quiere el poeta:

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.
El martes es un día hermoso para llamarse Adrián.
[...]
Y puede entrarse con buen pie en la roja pradera
del miércoles
cuando es tan grato informar a los amigos
de que por todo ese día nuestro nombre es Cristobal.
Yo en otro tiempo escamoteaba la guillotina del tiempo
mudando de nombre cada día para no ser localizado
por la señora Aquélla,
la que transforma todo nombre en un pretérito
decorado por las lágrimas.
[...]

El hermoso y triste «Retrato» (¿auto-retrato?) de ese señor «viejo y herido» que hallamos en *Magias e invenciones*, de 1984, a pesar de las marcas engañosas del título, y del motivo de las mariposas que el poeta coloca sobre los hombros del sujeto retratado, las cuales evocan al célebre y conocido retrato de su admirado *Walt(erio) Witman*, no consiguen sino ser una plasmación de sí mismo, pues ¿quién otro habría de ser éste que «sólo quiere una cosa, sólo una:/ descubrir el sendero que lo lleve/ a hundirse para siempre en las estrellas» sino el propio Gastón? Aunque evidentemente sin este propósito, innecesario, el «Epicedio para Lezama», constituye por defecto otro recurso de ocultamiento por identificación, del que se vale el poeta. Es su propia muerte la que llora, aunque no le corresponda su cadáver. Con Lezama, muere al propio tiempo toda una época, y un modo de participar de la creación, que Baquero comparte y de la que fuera –por derecho propio– arte y parte, no bstante el borrón con que se retoca luego su figura en el retrato colectivo de la época, con la complicidad o la aquiescencia de muchos contemporáneos.

Sería ocioso a estas alturas, tal vez imposible, agotar –rastreándola hasta el infinito, intentando no perderle la pista– esa línea que lleva al poeta de un viaje a otro a través del tiempo, de la Historia,

o de la pura y simple invención poética en que las cosas son «lo que son», o pueden llegar a ser, gracias a la magia con que son tocadas por su verso. Las muestras abundan. Aquí el poeta se coloca la máscara del carnaval veneciano; allí las de la tragedia griega antigua; allá es él mismo un señor equis o ye; un niño arropado según correspondería a un anciano, o un señor que contempla a otro en un retrato, que al final resulta ser espejo:

Conocí a un señor que era al mismo tiempo príncipe y mendigo.
Si usted lo miraba con detenimiento para descubrir su edad y su linaje,
comprobaba que en ocasiones tenía quinientos, seiscientos o
novecientos años,
y a veces sólo había arribado a la graciosa Edad del Melocotón
en las mejillas.
Este señor vivía apoyado en sus ojos arcánicos, memoriosísimos
ojos sedientos de mundo,
por lo cual conocía como nadie los sucesos ocultos en el porvenir [...]
«Coloquial para una elegía» (p. 178).

Sería sin dudas gratificante, si bien corresponde a otro momento y a otro espacio tal cometido, emprender por igual el examen correspondiente a la existencia de una red de enlaces (puentes tendidos o vasos comunicantes), entre el texto poético baqueriano y la música, clásica o contemporánea, referencias que no constituyen un mero aparte, o un llamado al pie, sino que animan verdaderamente las páginas de nuestro vate, cual si detrás de cada verso pudiera leerse la partitura correspondiente. No es gratuito, que los motivos musicales aparezcan con tanta frecuencia y se manifiesten de maneras tan diversas, a veces en títulos como «Guitarra», «Pavana para el emperador», «Fanfarria en honor al Escorial», «Joseíto Juai toca su violín en el Versalles de Matanzas», o en imágenes y metáforas: «el eucalipto que canta en Santillana» (p. 205) «la música de fondo, desde luego, era ofrecida/ por las Danzas Alemanas de Beethoven (p. 212). ¡Para muestras un botón! No falta, sin embargo, otro ritmo, el que capta el poetatraductor o «versionador» que hallamos en sus *Poemas africanos* (1965). «Piano y tambor» (p. 219-20), bellísimo texto, original del nigeriano Gabriel Okara, capta cual ninguno el oscilar de ese viaje armónico entre espacios, situaciones y músicas que se complementan. Este poema se abre cual un abanico, o como un umbral que concede espacios exclusivos a los poemas consecutivos: pianísimo en «Llamada» (p. 221-22), de la mozambiqueña Noemia de Souza, bronco de percusiones en «Congo» (p. 223-25) del senegalés Sedar Senghor, para sólo barruntar ese universo de sonoridades que acompaña al conjunto, donde la palabra, erguida, presta, precisa, se alza del texto hecha instrumento de consumación.

A lo largo de su extensa y preciosa obra creativa, el poeta se nos revela un viajero infatigable por provincias y regiones aparentemente inconexas, y asimismo, se confirma en sus versos la permanencia esencial del «yo», en sus trasmutaciones, lo mismo que detrás de los ropajes conque frecuentemente se disfraza, haciéndonos un guiño. ¿Quién es pues, a fin de cuentas –para concluir– este hombre, de todos conocido, que responde al nombre de Gastón Baquero, periodista de fuste, ensayista brillante y consumado hablador, que se oculta, sin embargo, en el artesonado de su mundo poético, con discreción, e indudablemente con la intención de no ser molestado por el acoso, o las impertinentes distracciones de los desocupados –y los oportunistas– cuando el momento haya llegado para ellos? La respuesta, que en el presente ensayo procuramos sustentar, no podría ser otra, ni más obvia: Uno de los más altos poetas en lengua española de cualquier momento. Su poesía hace algún tiempo que emprendió por sí misma esa expansión

que corresponde a la luz de las estrellas, cuya muerte marca un renacimiento más allá, en la percepción de los hombres a quienes alcanzan sus destellos.

BIBLIOGRAFÍA

BAQUERO, Gastón, *Poesía completa*, Ed. Pío E. Serrano, Madrid, Verbum, 1998, 397 p.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Panorama histórico de la literatura cubana*, Puerto Rico, Ediciones Mirador, 1963, 2 vol, 401 et 482 p.

VITIER, Cintio, *Diez poetas cubanos, 1937-1947*, La Habana, Ediciones Orígenes, 1948, 248 p.

Cuerpo y circunstancia: los exilios de Gastón Baquero

Corps et circonstance : les exils de Gaston Baquero

Pío E. SERRANO

Entre testimonio y análisis crítico, este estudio entrega valiosas claves de aproximación a los diferentes exilios de Baquero y a su profunda soledad desde su más tierna edad. Provinciano, mulato y pobre, a lo largo de su vida Baquero sufrió también las críticas acérrimas de sus coetáneos, poetas y escritores. A pesar del desarraigo, el exilio en España le permitió recobrar por fin la libertad creadora e intensificar un proceso de reidentificación que culminó en 1994 con la perfecta maestría de su escritura y el reconocimiento de su obra.

Palabras claves: Gastón Baquero, exilio

Entre témoignage et analyse critique, cette étude apporte de précieuses clés de lecture pour comprendre les différents exils de Baquero et sa solitude profonde dès sa plus tendre enfance. Provincial, mulâtre et pauvre, Baquero eut à subir également tout au long de sa vie les critiques sévères de ses contemporains, poètes et écrivains. Malgré le déracinement, le départ en Espagne lui permit de retrouver enfin la liberté créatrice et d'intensifier un processus de réidentification qui culmina en 1994 avec la parfaite maîtrise de son écriture poétique et la reconnaissance de son œuvre.

Mots clés : Gastón Baquero, exil

Domaine : xx^e siècle, Cuba, Espagne



Desde una edad muy temprana supo Gastón Baquero que lo habitaba una sensación de extrañeza, estar en el sitio que no le correspondía; un vacío vital que lo privaba de ciertas certezas comunes a los otros; una incómoda ausencia advertida en la realidad que le ofrecían los ojos. Algo, en fin, que se le hacía necesario corregir. Confiesa Baquero que a los doce años escribió su primer poema, «El parque»¹, y cuenta el proceso de su escritura:

El parque y los laureles eran literales, pero las ancianas me las inventé. Veía el cuadro completo, no como era exactamente, sino como yo quería que fuese. Instintivamente había comenzado ya a arreglar al mundo. [...] Dramatizar un hecho irreal, o convertir en irrealidad un hecho dramático, es cosa que nació conmigo².

Su niñez, pobre, mestiza y carente de la figura paterna, le impedirá conocer el paraíso gozoso de la infancia. Desde entonces se siembra en él un desasosiego que le revela una ausencia, únicamente resuelta en una actividad creadora capaz de completar, de corregir la incómoda realidad.

Los sucesivos exilios, que habitarán en la existencia de Baquero, la insatisfacción ante ciertas formas en que se nos manifiesta la realidad, lo impulsarán hacia una poética de la transfiguración, la invención, la fabulación enmendadora. Hacia la sumisión, en fin, de todos sus destierros: las pulsiones del cuerpo («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»³); la negra noche de la piel («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 pequeños soles y sus lunas de papel plateado, / como se apaga la cerilla hundida en el vaso de manzanilla, la cerilla encendida en el altar de una prostituta, / y negros y gitanos lloran deshechos contra el sombrío imperio de la noche, taconeando, / [...] donde solo hay en verdad la señal rencorosa de la noche devorante, / la victoriosa, coronada noche»⁴); la soledad de la pobreza («y allí aquel mendigo, fiero testigo en pie, con la mano extendida hacia la nada, / acompañado solamente / por las abrumadoras sombras de su soledad y de la soledad que ve en los otros»⁵); y, por fin, el transtierro, consumación de todos los exilios («El exilio, visto del lado político, es una enfermedad. Pero yo soy un exiliado de otro ámbito, no solo de Cuba. Siempre me he sentido como un extraño en el mundo, exiliado de la naturaleza física tan incompleta e indiferente, que tanto nos desprecia e ignora»⁶).

Gastón Baquero nació en una pequeña población de la más oriental de las provincias cubanas en 1914⁷. La economía de la zona estaba consagrada al cultivo de la caña de azúcar. Por la

1 «El parque de mi pueblo tiene / cuatro laureles y el busto de un patriota. // Cuando la tarde es hecha una lumbre tranquila, / acuden silenciosas las ancianas. // La tarde es lo más bello de este pueblo, / y son tristes sus noches, // cuando el parque se queda desolado, / con sus cuatro laureles y el busto de un patriota». Gastón Baquero, *Poesía completa*, 2ª ed., Madrid, Verbum, 2013, p. 346.»

2 Felipe Lázaro, *Conversación con Gastón Baquero*, Madrid, Betania, 1987, p. 13 y 14.

3 Gastón Baquero, «Palabras de Paolo al hechicero», *Poesía completa*, op. cit. p. 107.

4 «Negros y gitanos vuelan por el cielo de Sevilla», *Ibid.*, p. 117.

5 «El mendigo en la noche vienesa», *Ibid.*, p. 130.

6 Nial Binns, «Una visión de la poesía cubana del siglo xx: Gastón Baquero», in: *Entrevistas a Gastón Baquero*, Madrid, Betania, 1998, p. 87.

7 Sobre la fecha de nacimiento de Baquero, existe una generalizada confusión, debida a la doble certificación de su nacimiento. Baquero nació en Banes el 4 de mayo de 1914 junto a su hermana melliza, Fredesvinda. Un certificado de nacimiento, expedido en La Habana, con fecha 20 de febrero de 1908, confirma la fecha

necesidad de una numerosa fuerza de trabajo y por lo penosa que resultaba esta actividad fue reservada para una extensa población esclava procedente de

África desde el siglo XVIII. Esta circunstancia favoreció una mayoritaria concentración de población negra africana que, con el tiempo, terminó fundiéndose con descendientes de españoles, chinos y exiguos sobrevivientes autóctonos.

Baquero crece en el núcleo de una humilde familia mestiza en la que predomina la ascendencia negra. La ausencia del padre, emigrado a La Habana, impuso a la familia (madre, tías, hermanas y un único hijo) la necesidad de trabajar arduamente para asegurar la subsistencia⁸. Aprende a leer y a disfrutar de la poesía al amparo de su tía, apasionada lectora de románticos y modernistas menores, y asiste irregularmente a una escuela pública. A los trece años su padre lo reclama a La Habana y allí completa su educación de forma acelerada. Su padre, telegrafista, se preocupa por que su hijo se haga de una profesión “práctica” que le asegure a situarse en una sociedad donde los estudios liberales no eran la mejor defensa ante la vida para un mestizo de provincia. Ya en 1912 había sido severamente reprimido un movimiento reivindicativo por parte de la población negra que dejó un saldo de tres mil muertos⁹. A los 21 años se gradúa de ingeniero agrícola y hace estudios de Ciencia Naturales.

Cumplidas las expectativas de su padre y desoyendo su previsorad admonición, Baquero –mulato, provinciano y pobre– comienza una actividad literaria, primero, como poeta, que lo acerca al grupo de amigos que habría de alentar la experiencia origenista¹⁰. Posteriormente, comienza una acelerada trayectoria como periodista, que lo conduce hasta la jefatura de redacción del *Diario de la Marina*, uno de los periódicos más influyentes y conservadores de la Isla¹¹. Baquero sufrió entonces el rechazo y la exclusión de algunos de sus contemporáneos, las más acerbadas de Lezama Lima y Virgilio Piñera¹².

Desde sus primeros poemas publicados en 1942, Baquero no vuelve a publicar poesía en Cuba. Sí continúa escribiéndola, las más de las veces destruyéndolas o dejándoselas extraviar. Sin embargo, se sirve de su privilegiada posición en la prensa para publicar extensos artículos, verdaderos ensayos sobre literatura y poesía, monografías de inteligente exigencia y agudas reflexiones –de Juan Ramón a Eliot, de Vallejo a Borges, de Whitman a Pound, de Mallarmé a

de 1914. Este doble registro era habitual en el interior de la Isla, y en esta oportunidad fue gestionada por su padre, divorciado ya y residente en La Habana.

8 «Yo fui un niño bastante especial en el sentido de que, como tuve que trabajar desde pequeño, trabajar duro junto con mi madre, pues no conocí eso que se llama jugar, ni fui al colegio como los demás niños, porque, te repito, tenía que trabajar. [...] En realidad no puedo decir que tuviese una verdadera niñez». Carlos Espinosa Domínguez, «La poesía es magia e invención», in: *Entrevistas a Gastón Baquero*, op. cit., p. 34.

9 Rafael Fermoselle, *Política y color en Cuba. La guerrita de 1912*, Madrid, Editorial Colibrí, 1999.

10 Baquero siempre rehusó considerar a los origenistas como una generación: «En rigor, no hay tal generación de Orígenes. Usted no puede hallar nada más heterogéneo, más dispar, menos unificado, que el desfile de obra de cada uno de los presuntos miembros de la generación». Felipe Lázaro, op. cit., p. 22.

11 «[el periodismo] es una profesión que apenas tiene que ver con la literatura, no obstante que se hace con letras, y apenas tiene que ver con la filosofía no obstante que maneja ideas». Y más adelante revela lo que lo condujo al periodismo: «Necesito un trabajo bien retribuido, por motivos familiares» (*Ibid.*, p. 17). Por esos años Virgilio Piñera tiene que emigrar a Argentina y Lezama Lima ejerce de abogado de oficio en la cárcel del Castillo del Príncipe.

12 «Comprendo el horror con que vieron algunos amigos de la juventud mi entrada en firme en un periódico» (*Ibid.*)

Emily Dickinson, de Césaire a Santayana...–, textos que conforman un cuerpo revelador de su propia Poética.

A finales de la década del cincuenta, forma parte del Consejo Consultivo del gobierno autoritario de Fulgencio Batista, también nacido en Banes y mestizo. Circunstancia que de nuevo atrajo la crítica de los poetas amigos y que daba otra vuelta de tuerca a su condición de extrañado¹³. No obstante, Baquero, ganado un reconocido ascendiente «en la sociedad cubana de los cincuenta, desde las páginas del Diario de la Marina, no solo se ocupa, desde la admiración y el elogio, de mantener una sostenida atención sobre la obra de los origenistas, de abrir la páginas del diario a Lezama, sino ejerce una saludable influencia en el ejercicio de airear la zozobra sobre la vida pública republicana¹⁴. Labor a la que une el amparo personal a creadores e instituciones culturales (entre otros, el Ballet Nacional de Alicia Alonso)¹⁵.

En abril de 1959 Baquero viaja a España para instalarse en un prolongado exilio de 38 años. Detrás deja su familia, su biblioteca, su pinacoteca, su discoteca mozartiana... Se marcha llevando únicamente consigo el lastimoso equipaje del emigrante, y su memoria. Deja también una carta de despedida a sus lectores, donde reflexiona sobre los motivos de su partida: su imposibilidad de compartir la nueva ideología que se impone, su renuncia a enfrentar las ideas a las armas y su deseo, sin resentimiento, de ponerse al margen del «poderoso torrente» que sacude la Isla¹⁶.

Sus primeros años en España «fueron tan penosos como pudieron serlo para cualquiera [...] pero una cosa es ir a un país en plan de turista y otra es ir a instalarse en él y tratar de conseguir trabajo»¹⁷. Baquero calla, por el pudor y la discreción que siempre lo habitaron, que con anterioridad –siendo el poderoso factótum del hispanófilo Diario de la Marina, en cuyas páginas acogió las colaboraciones de numerosos escritores españoles– había viajado en seis ocasiones, las más invitado a congresos culturales, y que durante años ejerció como recaudador de la ayuda económica que desde Cuba se enviaba a don Juan de Borbón en su refugio portugués. El que llegaba entonces no era más que quien «andaba por el Madrid de los primeros sesenta con su elegancia de mulato grande, sus abrigos holgados (se los dejaba en herencia un marqués más grande que él), su cartera/acordeón de ministro sin poderes de

13 «Más tarde, con el triunfo de la Revolución, en 1959, Baquero, junto a una larga lista de «intelectuales culpables» -entre los que se» «encontraban Lezama Lima, Fernando Ortiz y Jorge Mañach, entre otros-, fue severamente denunciado: «Muchos de ellos se escudaban en la neutralidad de la cultura; otros estimaban que hacer acto de presencia en un organismo oficial de aquel gobierno no constituía una falta grave». José Rodríguez Feo, «La neutralidad de los escritores», citado en Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 162.

14 *Ibid.*, p. 132, 133.

15 Gastón Baquero, «mecenas literario, entonces un poderoso periodista, enérgico y agresivo y rico y no el pobre exiliado ecuaníme que es hoy. Era un antiguo colaborador de *Orígenes* y protector de Lezama». Guillermo Cabrera Infante, «Tema del héroe y la heroína», en *Vidas para leerlas*, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 19.

16 «Por eso ante ellas [las revoluciones], quienes no tenemos vocación política y no nos inclinamos a participar en movimientos contrarrevolucionarios por mucho que la revolución nos persiga, no sabemos hacer otra cosa que ponernos al margen, dejar pasar el poderoso torrente y desear, sin el menor resentimiento, que triunfe y se consolide cuanto sea bueno para Cuba, y que se disuelva rápidamente en el vacío cuanto pueda ser un mal para esta tierra de la cual pueden incluso hasta arrojarnos, pero no pueden impedir que la amemos con la misma pasión que puede amarla el más revolucionario de sus hijos». *Diario de la Marina*, 19 de abril de 1959.

17 Carlos Espinosa, *op. cit.*, p. 37.

una revolución incruenta, anticastrista, de embajador plenipotenciario de las repúblicas mulatas de la intemperie, de periodista sin periódico y poeta sin musa, incidiendo en redacciones, mendigando altivamente colaboraciones, con esa altivez de voz humilde, que también suben al cielo todos los negritos buenos», escribió con maldad innecesaria un periodista español, célebre por la roña y el resentimiento, que le debía a Baquero lo que puedo aprender en la Escuela de Periodismo de Madrid¹⁸.

Con todo, la voluntad de Baquero logra abrirse un espacio de sobrevivencia y sucesivamente ejerce de profesor de Literatura Hispanoamericana e Historia de América en la Escuela Oficial de Periodismo, de consultor en el «Instituto de Cultura Hispánica y durante 30 años de redactor y traductor en Radio Exterior de España.»

Mi relación, tardía, con Gastón Baquero, comenzó mientras estudiaba en la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana, durante la primera mitad de la década de los 60. Por entonces saltó por primera vez, antes de que algún profesor se atreviera a mencionarlo, el nombre –nombre proscrito– de Gastón Baquero, depositado como se revela un misterio. Pronto nos asomamos a la antología de los diez poetas reunidos por Cintio Vitier en 1948. Allí estaba el esplendor primero de la escritura poética de Baquero. Baquero pertenece a esa minoría de poetas que, como Rimbaud o Eliot, desde sus poemas inaugurales se revelan suficientes.

Allí estaban, en primer lugar, las deslumbrantes «Palabras escritas en la arena por un inocente», de arrolladora expresión versicular, donde una voz auténticamente americana se apropia de una herencia universal, al tiempo que la historia es solo el trasunto para hurgar en una conciencia que interroga la muerte, angustia que se resuelve en la desconcertante inocencia del poeta-niño, un ser escogido para desocultar. Ese inocente reiteradamente llamado

«Bufón de Dios, poeta», tan distante del soberbio «¡Torres de Dios! ¡Poeta!» invocado por Darío. También estaba el «Testamento del Pez» o el sueño de las formas y las metamorfosis desde el que el poeta contempla su ciudad, testigo de lo cotidiano y de lo mágico, y nos la devuelve en una sustancia nueva, felizmente tocada por el ángel de la revelación, o los espléndidos pasajes de «Saúl sobre su espada» y «El Caballero, el Diablo y la Muerte». Y desde entonces, Baquero, el Ausente, se convirtió en una cotidiana presencia que nos revelaba una manera superior y más cercana de la poesía como un arte de la comunicación. En la escritura del joven Baquero descubríamos una mirada fundacional que desalojaba de la oscuridad fragmentos de la realidad ocultos por el ojo perezoso.

Si Lezama Lima, un poeta al que ya habíamos comenzado a leer, nos adelantaba una enigmática y nutricia propuesta representada por una postura extrema del acto poético mediante una inmersión absoluta en la intimidad del lenguaje, dominado por el Eros insaciable de la palabra que renuncia, por insuficientes e imperfectas, a la lógica, la armonía y la unidad, para instalarse en un sistema que busca lo incondicionado poético en la vivencia oblicua, el súbito, el método hipertélico o la hipóstasis de la poesía, es decir, la elaboración de lo «imposible creíble», Baquero, por su parte, se nos presentaba como el espectador que testimonia una herencia que integra y reordena, amplifica y subvierte pero que, sobre todo, llegaba para enriquecer ante nuestros ojos lo incompleto de una realidad limitadamente percibida.

Después del esplendor de este puñado de poemas inaugurales se hizo el silencio. Desde entonces y durante varias décadas, parecerá callar. Volcado en el periodismo, el poeta se hace invisible.

18 Francisco Umbral, «Gastón Baquero», *Diario 16*, 16 de mayo de 1997.

Si bien genera un importante cuerpo de crítica literaria, donde reflexiona con hondura sobre la poesía cubana contemporánea y las voces mayores de la poesía universal.

Cuando muchos creyeron que el fermento nutricio de la poesía se había secado en Baquero – Max Henríquez Ureña llegó a escribir: «Tal parece que la poesía de Gastón Baquero fue un meteoro fugaz»–, reaparece a partir de su llegada al exilio en 1959, recupera la palabra poética elaborando un sorprendente cuerpo poético que sucesivamente da a conocer en los *Poemas escritos en España* (1960), *Memorial de un testigo* (1966), *Magias e invenciones* (1984) y *Poemas invisibles* (1991)¹⁹. A esta labor de creación poética, añadió Baquero la publicación de una serie de ensayos²⁰, entre los cuales, por muchas razones, el más revelador fue el que dedicara a sustanciar las identidades del indio, del blanco y el negro en la configuración de América²¹.

Lejos de cultivar el desengaño y el resentimiento propios del transterrado, desde la lejanía sus poemas se inscriben en el encantamiento del lenguaje y elabora un sorprendente espejo que lo devuelve en una imagen lúdica y maravillosa de lucidez expresiva, inversa geometría de la gravedad tonal que se hace severa en sus primeros poemas. Obra escrita desde la madurez vital y emocional del poeta, libre ahora en la soledad del exilio de otros compromisos que no fueran los del saboreo íntimo de sus invenciones poéticas y el diálogo con las estrellas. Si estos textos no son superiores a la densidad de su anterior escritura, sí sorprenden por la multiplicidad de sus registros, por el desinhibido uso del lenguaje, por la pluralidad de sus voces, por el encantamiento del humor y la ironía, por la calidez de su mirada. La sorpresa del renacer poético de Baquero se confirmó en el entusiasmo con que los jóvenes poetas españoles e hispanoamericanos residentes en Madrid acogieron la novedosa revelación de su escritura de fabulaciones e invenciones acendradas en la savia de una portentosa cultura al servicio de la imaginación poética.

A mi llegada al exilio pude leer en España los dos primeros libros publicados por Gastón desde su salida de Cuba, desconocidos entonces en la isla. El primero, escrito y editado al año siguiente de su arribo a Madrid, *Poemas escritos en España*, era una declaración ya del nuevo espíritu que iluminaba su escritura. Estaba compuesto por un cuerpo inicial, «Canciones de amor de Sancho a Teresa», donde Baquero se alza hasta la sencillez expresiva del escudero, sabiamente entretejida con la poesía clásica sentimental, y con siete poemas sueltos que más tarde recogerá en *Memorial de un testigo*, como los espléndidos «Anatomía del otoño», «Primavera en el metro» o «Fábulas», plenamente integrados en esa nueva dicción que alumbrará el resto de su siguiente obra por venir. En la lectura de *Memorial de un testigo*, su segunda entrega en España, descubrí cómo el júbilo de la creación –«Fanfarria en honor del Escorial»– puede convivir con el desasosiego que produce la soledad humana en sus extremos –«El mendigo en la noche

19 Para Baquero el exilio significó una liberación, una recuperación de lo más íntimo de su ser, ajeno a cualquier otro compromiso: «Hay quien dice que volví a la poesía cuando me vi liberado de mis obligaciones en el periódico, al venir a España como exiliado. Es posible. «Tuve entonces mucho tiempo para rumiar la soledad, falta de trabajo y otras cosas», Bladimir Zamora, «Mi mayor placer es inventar», in: Entrevistas a Gastón Baquero», *op. cit.*, p. 49.

20 Algunos de los cuales fueron recogidos en el volumen *Ensayo*, compilado por Alfonso Ortega y Alfredo Pérez Alencart, Salamanca, Fundación Central Hispano, 332 p.

21 Baquero pudo, al fin, lejos de los prejuicios de la sociedad cubana, y como un acto de liberación, abordar un tema que desde siempre estuvo presente en su pensamiento. Así pudo escribir: «Lo que vamos a ver en estas notas que siguen, escritas sin resentimiento, sin cólera, sin racismo negro, sin desatender lo positivo del balance histórico, es que toda la historia de Cuba, desde el siglo XVI hasta nuestros días, se explica en función del problema negro, en razón de la presencia cuantiosa, predominante en ocasiones, pero intensamente repudiada, del negro en Cuba». Gastón Baquero, *Indios, blancos y negros en el caldero de América*, Madrid, ediciones de Cultura Hispánica, 1991, p. 94.

vienesas»– o con un desconcertante juego de identidades, resuelto con la levedad de la ironía y del humor –«Los lunes me llamaba Nicanor».

En cuanto pude, me puse a la búsqueda de Baquero y lo encontré en las oficinas del Instituto de Cultura Hispánica. Allí lo visité, para encontrarme con la afabilidad, la gracia, el humor natural de dos compatriotas que se reconocen mutuamente en tierra ajena. Ni la gravedad de la arrogancia ni la impostura de la prepotencia en aquella enorme humanidad que lo encarnaba. Nacía una amistad, únicamente perturbada por su muerte.

Mi cercanía como editor a Gastón comenzó cuando debí acudir en ayuda de mi amigo, el poeta boliviano Pedro Shimose, quien se había impuesto la tarea de recoger en un volumen la poesía de Baquero. Un proyecto al que se resistía Gastón, coherente con una postura que mantuvo hasta el final de sus días. Y es que, si bien sentía un enorme respeto por la poesía, insistía en el refugio de la soledad acompañada y, desde un profundo sentido del decoro y de su habitual escepticismo, restaba importancia a los fastos de la celebridad. En mi larga experiencia como editor nunca he conocido otro autor tan auténticamente renuente a hacerse visible, a dejarse descubrir.

Shimose y yo debimos insistir pesadamente sobre su inamovible resistencia. El resultado, Magias e invenciones, fue una recopilación hecha desde los poemas más recientes a una estricta selección de sus primeros textos poéticos. La voz de Gastón se nos revela aquí como «una victoria del conocimiento sobre la fiebre», en palabras que él dedicara a Pound. Su poesía parece contravenir la complaciente ritualización de la mirada domesticada y la liturgia de la obviada. Su palabra se propone redimir el presente sin relieves que oculta la densidad significativa de una memoria desacralizada. Así, su discurso se aleja de la pasiva recuperación melancólica del pasado que lo idealice como plenitud. Reivindica, en cambio, la recuperación fragmentaria y discontinua de una memoria civilizadora, aquella en la que se atisban dispersos instantes donde asoman los inciertos destellos de la felicidad y el desconcierto.

Poemas como «El galeón» o «Brandenburgo 1526», mediante la invención libre y la fabulación que corrige la torpe realidad, no proponen más que la acción mágica de desocultar la otra cara del espejo. Recupera así la densidad de un tiempo poético dotado con la reciedumbre de una memoria que ensambla lo disperso, reordena sus fragmentos, fabula nuevos encadenamientos en la invención de una imagen que gana espacios en la celebración de la existencia, al tiempo que entregaba sus espléndidas versiones de la que consideraba la más auténtica poesía negra, fuera africana o americana, y ajena al horror que le causaba la llamada poesía «negrista»²².

Años después, ya Gastón convertido a su pesar en una celebridad auspiciada por Francisco Brines, Luis Antonio de Villena, Carlos Bousoño, Víctor García de la Concha y Luis Alberto de Cuenca entre otros españoles, y por los hispanoamericanos Juan Cobo Borda, Carlos Contramaestre, Elizabeth Burgos y muchos más, homenajeado por las universidades de Salamanca y La Laguna, presentes sus poemas en las más importantes revistas literarias, me empeñé en arrancarle un nuevo libro con los poemas que en su bien administrada soledad había ido acumulando.

Nació así el proyecto de Poemas invisibles (1991), que habría de ser su último libro unitario publicado. Gastón se había resistido a publicar de nuevo, a pesar de las ofertas que recibía continuamente. Verbum comenzaba su andadura y yo quería prestigiar su botadura con la

22 Hice esas traducciones de Senghor, Bolanda, Okara y otros para decir «Aquí está la poesía negra africana». No esas boberías de un costumbrismo atroz, que terminó por ser racista. Desde el momento en que conviertes al negro en objeto de risas, lo haces bufón». Nedda G. de Anhalt, «Gastón Baquero: una isla rodeada de libros», entrevista en *Dile que pienso en ella*, México D.F., Ediciones La Otra Cuba, 1999, p. 134.

presencia de su poesía. Tampoco fue fácil. A su resistencia debí oponer entonces el recurso de la significación que tendría para nuestra modesta editorial que su nombre quedara vinculado al de la primera revista fundada por Lezama, Verbum, a cuyo amparo dimos nombre a la novísima editorial cubano-española. Gastón aceptó la propuesta, considerándola como un homenaje a Lezama, al que siempre llamó «Maestro». Y entonces comenzó la lucha por titular el volumen. Como en Memorial de un testigo, yo quería titularlo acogéndome al de su primer poema, «El viajero», a lo que Gastón se negó. Días después me llamó para anunciarme que ya tenía el título: Poemas invisibles. Un título que él mismo explicaría, desde su señorial escepticismo, en sus primeras páginas: «Esta parva cosecha lleva el nombre de Poemas invisibles porque adivino para los que la componen el mismo destino limbal que tuvieron sus hermanos». Desde su casa en la madrileña calle de Antonio Acuña, Baquero parecía contemplar el mundo de las vanidades, la urgencia de los escritores apresurados, el relumbrón circunstancial de los otros con la dignidad que otorgan la distancia y el decoro del desterrado isleño convertido él mismo en isla.

Baquero sostiene en estos poemas la confirmación de la plenitud de una escritura que era a la vez una actitud y un ethos en textos como «Manuela Saénz baila con Giuseppe Garibaldi el rigodón final de la existencia», «Con César Vallejo en París –con aguacero» o «Invitación a Kenya». No pretende otra cosa, y no es poco, que intensificar un proceso de re-identificación, donde un sentimiento de pérdida o ausencia se complementa con una reescritura lúdica –libre– de la historia en la que el texto corrige esa estrecha imagen de un vacío con las que el espejo nos miente.

En poemas como «¿Qué pasa, que está pasando...», Baquero vuelve sobre una de sus más íntimas obsesiones: la naturaleza mutable del ser. El hombre no es, deviene, parece advertirnos en los versos que observan la obstinada identidad de la naturaleza enfrentada al infatigable proceso de transformación y metamorfosis que enturbia el doliente corazón humano.

Todavía Gastón tuvo oportunidad de ver la publicación de un nuevo libro, ablandada ya su resistencia. Se trata de la Autoantología comentada, publicada en Madrid en 1992, donde Baquero seleccionó la música que debía acompañar la lectura de los poemas seleccionados.

A la publicación de Poemas invisibles, Gastón Baquero recibió en 1994 el homenaje internacional de la Universidad de Salamanca que culminó con la publicación de dos espléndidos volúmenes que recogían su obra poética y en prosa, a los que se añadió un tercero, Celebración de la existencia, donde se agrupó la veintena de ensayos sobre su vida y su obra, presentados por poetas y académicos españoles e hispanoamericanos. Este fue el año en que Gastón Baquero fue nominado para el premio Internacional de Poesía Reina Sofía.

A su muerte, con el consentimiento de su sobrina Rita Pérez Baquero, Verbum comenzó a preparar la edición de sus poemas completos, una tarea que hubiera sido imposible sin la colaboración de Cintio Vitier y Fina García Marruz, quienes nos hicieron llegar una gran parte de la poesía primera de Gastón y que hasta ese momento era prácticamente desconocida, y a la que se añadió un puñado de poemas póstumos inéditos, ampliados en la segunda edición de 2013.

Octavio Paz afirmó que entre la soledad de la creación y el ruido del mundo exterior, el escritor debe fundar un espacio nuevo: el del diálogo. A medida que creció el discurso poético de Baquero se fue poblando de voces disímiles, discontinuas, fragmentarias. Su palabra parece suspendida entre la nostalgia de la totalidad irrecuperable y la vertiginosa frontera de lo puramente inmediato y disperso. Desde su escritura nos descubrió que somos muchas cosas a

la vez, pero que no necesariamente estas presencias se manifiestan en continuidad y menos aún que adquieran relieve en una unidad homogénea, sino más bien que se diluyen y fragmentan, se dispersan en una incierta pluralidad. Todo ello conduce a Baquero a depositar en sus lectores la agrídulce almendra de un cierto escepticismo. Una distancia previsora, un guiño cómplice; una maliciosa señal que alerta para evitar en entusiasmo indócil o la torpe solemnidad de la certidumbre. Baquero escribe: «garabatea incesantemente palabras en la arena. / Y no sabe si sabe o si no sabe» y parece repetir con Heidegger: «Lo seguro no es en el fondo seguro; es inseguro». Insiste Baquero: «Saber y creer que no hay Enigma, pero seguir, ¡desde tanto tiempo!, tejiendo y retejiendo las palabras como si hubiera enigma, es pelear con la Nada, pedalear en la Nada [...] En esa perplejidad nos encogemos de hombros [...] y nos entretenemos en el juego de la Poesía en libertad», para devolvernos así a la lucidez inútil, es decir, lúdica, no intercambiable.

En el escepticismo de Baquero se observa una actitud de distancia, de fuga; un dispositivo que elabora para huir a la sumisión del destino. Baquero se muestra irreverente ante todo lo que dignifique una decisión irrevocable, se deja sorprender por lo incondicionado. Hace una mueca al destino. Con Ortega contempla la vida como «abandono del ser en disponibilidad» y, cauteloso, únicamente se permite la renuncia para mantenerse plenamente libre. Solo una acción se reserva Baquero para salvarse del pesimismo, la que le dicta las «palabras escritas en la arena».

Finalmente quiero recordar un momento singular en que Gastón mostró la integridad de su profundo sentir cubano. Aprovechó Gastón la Dedicatoria que escribiera a Poemas invisibles para dejarnos una hermosa reflexión de eticidad y auténtico fervor cubano.

Ajeno a toda ortodoxia, sospechoso de todo discurso unívoco y excluyente, Gastón Baquero se convirtió en el más influyente poeta de las nuevas generaciones cubanas. Los jóvenes han sabido descubrir en el discreto escepticismo baqueriano una muralla contra la intolerancia. Latía en él una entrañable pasión por su tierra, una pasión serena y distante de toda exacerbación de fácil emotividad. Sustancialmente cubano, y por tanto europeo y africano, abrió sus puertas a todo joven cubano de dentro y de fuera de la Isla. El forzado transtierro no lo ocultó. El silencio hostil de los comisarios que quisieron borrar su nombre hizo crecer un vacío que los jóvenes poetas desearon llenar peregrinando a la calle Antonio Acuña para palpar al innominado, para rescatar al secuestrado.

Así pudo escribir en esa Dedicatoria: «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».

BIBLIOGRAFÍA

ANHALT, Nedda G., de, «Gastón Baquero: una isla rodeada de libros», in: *Dile que pienso en ella*, México D.F., Ediciones La Otra Cuba, 1999, p. 113-145.

BAQUERO, Gastón, *Indios, blancos y negros en el caldero de América*, Madrid, ediciones de Cultura Hispánica, 1991, 289 p.

BAQUERO, Gastón, *Ensayo*, Alfonso Ortega y Alfredo Pérez Alencart (ed.), Salamanca, Fundación Central Hispano, 1995, 332 p.

BAQUERO, Gastón, *Poesía completa*, edición Pío E. Serrano, 2ª ed. revisada y ampliada, Madrid, Verbum, 2013, 385 p.

CABRERA INFANTE, Guillermo, *Vidas para leerlas*, Madrid, Alfaguara, 1998, 294 p.

FERMOSELLE, Rafael, *Política y color en Cuba. La guerrita de 1912*, Madrid, Editorial Colibrí, 1999, 213 p.

LÁZARO, Felipe, *Conversación con Gastón Baquero*, Madrid, Betania, 1987, 88 p.

ROJAS, Rafael, *Tumbas sin sosiego*, Barcelona, Anagrama, 2006, 505 p.

SERRANO, Pío E., SHIMOSE, Pedro, *Entrevistas a Gastón Baquero*, Madrid, Betania, 1998, 104 p.

Pío E. SERRANO - Poeta, ensayista y editor nacido en San Luis, Oriente, Cuba. Fue profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana. En Cuba participó de los proyectos culturales de los sesenta «El Puente» y «El Caimán Barbudo». Exiliado en España desde 1974. En 1990 fundó la Editorial Verbum, especializada en sus inicios en textos de español para extranjeros. Con la posterior inclusión de la colección Verbum Ensayo en 1992, se abrió al campo de la filología, la estética, la filosofía y la historia. Por su parte, la colección Verbum Poesía alienta la presencia de voces alejadas del entorno eurocéntrico. Así surgió la Serie Literatura Coreana, que hasta la fecha ha publicado medio centenar de autores cultivadores de diversos géneros. Su obra ensayística aparece en numerosos volúmenes colectivos y en revistas especializadas de Europa y América. Ha dado conferencias y seminarios en universidades de España, Suiza, Francia, Italia, EE UU y Corea. Ha publicado cuatro libros de poesía, fragmentos de la cual ha sido recogida en una veintena de antologías. En 1996 fundó, junto al novelista cubano Jesús Díaz, la revista Encuentro de la Cultura Cubana y es miembro del consejo de redacción de la revista de la Fundación Hispano-Cubana.

Más allá del exilio: orfismo y permanencias de Lezama en Baquero

Au-delà de l'exil : orphisme et permanence de Lezama dans Baquero

José PRATS SARIOL

Este estudio aborda un aspecto poco conocido del pensamiento de Gastón Baquero a través de su obra. En efecto sitúa la vocación artística de Baquero bajo el signo de Orfeo, rasgo distintivo que Baquero compartió íntimamente con Lezama Lima para sobreponer el exilio interior y la soledad. La transcendencia del alma, fundamental en el orfismo y luego en el cristianismo, constituye sin duda en los dos escritores la causa esencial de su proximidad común al mito de Orfeo. Este estudio sobre un orfismo compartido muestra finalmente todo lo que reúne y separa a los dos escritores.

Palabras claves: Gastón Baquero, Lezama Lima, Orfeo

Cette étude aborde un des aspects peu connus de la pensée de Gastón Baquero au travers de son œuvre. Elle place en effet la vocation artistique de Baquero sous le signe d'Orphée, trait distinctif que Baquero partagea d'ailleurs intimement avec Lezama Lima pour surmonter l'exil intérieur et la solitude. La transcendance de l'âme essentielle dans l'orphisme et ensuite dans le christianisme, est d'ailleurs sans doute chez les deux écrivains la cause véritable de leur rapprochement commun du mythe d'Orphée. Cette étude sur un orphisme partagé montre finalement ce qui rapproche et distingue ces deux écrivains.

Mots clés : Gastón Baquero, Lezama Lima, Orphée

Domaine : poésie, xx^e siècle, Cuba

En este 2014, cuando celebramos el centenario de Gastón Baquero, es pertinente resaltar cómo las coincidencias de poéticas con Lezama Lima arman otro homenaje. Porque mantienen indemnes sus respectivas escrituras. Ellos nunca dejaron de admirarse mutuamente, celebrarse sin una gota de envidia, lo que añade un valor ético –raro entre cofrades– a sus talentos artísticos. La tessera –señal de reconocimiento donde se unen dos pedazos de la misma pieza de alfarería– funciona entre Gastón Baquero y José Lezama Lima a través del orfismo. Junto al clinamen o desviación que cada uno encontró «como *agón*¹ individualizador dentro de la poesía de habla hispana, los dos escritores equilibran la Galaxia Lezama², difundida fundamentalmente –aunque también antes de 1944 y después de 1956– a través de una revista emblemática, la mejor de su tiempo en español³.

Orfeo es donde confluyen, bajo la evidencia de que son los más cercanos por sus poéticas, dentro de una Galaxia que es el más relevante grupo de poetas hasta ahora en la literatura cubana⁴. Y desde luego que funciona como axis, del que se derivan más comuniones o puntos de contigüidad, a partir de la tarde habanera en que Gastón leyó, en la hoy olvidada revista *Compendio*, el poema titulado «Discurso para despertar a las hilanderas», en La Habana de 1935 o 36.

Guillaume Apollinaire y Rainer Maria Rilke –inspirados en cierto sentido en la noche de Novalis y su hálito romántico– favorecieron la iniciación órfica de los amigos. En 1912, Apollinaire exalta, en la galería *Der Sturm* de Berlín, lo que llama «cubismo órfico» (Picabia, Léger, Duchamp, Delaunay...). El poder misterioso del arte para despertar emociones distintas, la fragmentación de la luz y del color, se observaron como un nuevo camino para las vanguardias artísticas. Los cincuenta y cinco Sonetos a Orfeo de Rilke entraron en la misma pretensión de conjugar las artes, disfrutar sus correspondencias sutiles. Lezama y Gastón descubrieron en la *Revista de Occidente* los poemas órficos, familiarizados como estaban con Carl Jung y las teorías de los símbolos, tan de moda entre las vanguardias artísticas.

Ambos –Lezama con mayor erudición– comienzan en la segunda mitad de la década de 1930, sus relaciones con el orfismo⁵ y el artista amante de la soledad... Haya (Platón) o no (Aristóteles)

1 Harold Bloom, *Poetry and Repression. Revisionism from Blake to Stevens*, New Haven, Conn, Yale University Press, 1976. Versión española: Traducción y nota de los editores de Carlos Gamarro. Traducción de los poemas de Edgardo Russo y Pablo Gianera. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora S. A., 2000»

2 Los decisivos son: José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Gastón Baquero, Fina García Marruz, Eliseo Diego y Cintio Vitier. Ver José Prats Sariol, «La Galaxia Lezama», in: José Lezama Lima, *La Habana (Memoria de las ciudades)*, Madrid, Alianza Editorial, 1995. p. 128 y ss. Originalmente apareció en *La Havane, Série mémoires*, Paris, Ed. Autrement, 1994, p. 128-150. Edición coordinada por Jacobo Machover.

3 Aunque los 40 números de *Orígenes* (1944-56) sean el centro, no es menos cierto que los seis de Espuela de Plata inauguran la preciosa saga, con el antecedente de *Verbum* y la posterior fragmentación en *Clavileño, Poeta y Nadie Parecía*. Ver mi tesis de grado: «Significación de la revista *Orígenes* en la cultura cubana contemporánea», Universidad de La Habana, 1971. Síntesis recogida en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima* (Université de Poitiers), Madrid, Ed. Fundamentos, 1984, T.I, p. 114 y ss.»

4 Conferencia: «Baquero, el instinto indomable» (Pronunciada en la Cátedra Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de La Habana, el 26 de enero de 1994). Se recoge en *Celebración de la existencia*, Universidad Pontificia de Salamanca, 1994, p. 241 y ss. También en *Imagen Latinoamericana*, Caracas, N° 100-104, mayo de 1993. Y en Felipe Lázaro, *Conversación con Gastón Baquero*, 2ª. ed., Madrid, Editorial Betania, 1994, epílogo.

5 Como sostiene Jaime Valdivieso en *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, Madrid, Editorial Orígenes, 1980.

existido Orfeo, forjador de las leyendas a partir de la idea de que lo primero fue la Noche. Porque el hijo de Calíope no sólo se vincula a la música. Cuando tañía su lira lograba que él y sus oyentes se liberaran de las pasiones, ascendieran al éxtasis de la armonía. Orfeo –y tras su símbolo los dos poetas cubanos– encarna el ideal apolíneo de la ética griega y a la vez simboliza al artista que se entrega a su irrefrenable vocación.

En los dos también están presentes las simpatías con dos leyendas órficas: su homosexualidad, tras la pérdida dos veces de su esposa Eurídice, primero por la mordida de una serpiente y después, tras rescatarla del inframundo (catábasis), por mirar para atrás, incumplir la orden de Hades y Perséfone. La segunda y decisiva –simbolizada en las Ménades que lo asesinan– es el imperturbable cumplimiento de un destino, contra las «circunstancias» hostiles que lo asediaban. La vocación artística –como la de Orfeo– se sobrepone a cualquier agresión o suceso trágico, como el exilio de Gastón en 1959 o la pérdida de Rosa Lima de Lezama el 12 de septiembre de 1964. Orfeo y ellos no se dejan ahogar por los dramas de la vida. Siguen cantando, por encima de exilios e insilios, de sectarismos políticos represivos y avatares económicos.

Una de las frases del Curso Delfico –anotada en una libreta de mis apuntes, correspondiente a 1972– es de Hugo Friedrich. Dice: «El poeta es el aventurero que se lanza a territorios del lenguaje todavía no hallados».

Precisamente ese talante aventurero es una de las características esenciales del canto órfico, capaz primero de sorprender, luego de embelesar, después de provocar admiraciones. Los primeros vigorosos poemas de Baquero – baste citar «Palabras escritas en la arena por un inocente» y «Saúl sobre su espada»–se inscriben en ese desafío respecto de las voces cubanas que le son contemporáneas o coetáneas, donde muy cerca en el tiempo estaban su admirado amigo Emilio Ballagas, Eugenio Florit y Mariano Brull, los considerados seguidores de la «poesía pura», dentro del deslavado vanguardismo cubano, con antecedentes valiosos en Dulce María Loynaz y José Zacarías Tallet.

Pero –lo decisivo–, a la vez se hallaba ante *Muerte de Narciso*, que Lezama había publicado en 1937. La sensación competitiva (*agón*) frente a la fuerte individualidad alcanzada por su amigo, no es privativa de Gastón. También Virgilio Piñera –el herético– pronto se va por un vericuelo coloquialista y procaz, más propio de su temperamento y de su sentido teatral, pero a la vez muy alejado de los castillos tropológicos de Lezama; algo similar ocurrirá un poco más adelante con las otras tres voces fuertes de *Orígenes*: Fina García Marruz, Eliseo Diego y Cintio Vitier.

Los dos aventureros se sienten órficos, cercanos a Deméter y a Perséfone, cuando comienzan a tener un sitio – pronto criticado– dentro de la élite artística e intelectual habanera, cuyos miembros, en su mayoría –como ahora mismo en 2014– ni sabían qué eran los misterios eleusinos. Gastón y Lezama, gozan esas referencias, cazan libros, los encargan en las succulentas librerías de la calle O'Reilly, paralela a la del Obispo.

Orfeo y sus polémicos rescates por la filosofía católica experimentan en ellos una *misinterpretation*, como «interpretación desplazada»⁶, no equivocación sino desplazamiento. Es de imaginar que las conversaciones entre ellos, tal vez degustando un helado de anón en Consulado y Virtudes, rebosaban intertextualidades cruzadas, a veces difíciles de identificar con certeza –me confesaría Gastón muchas décadas después–, porque Lezama gustaba ya de mezclarlas, dejar que navegaran entre analogías insólitas que aún hoy constituyen verdaderos

6 Ver nota 1, observación de Carlos Gamerro.

dolores de cabezas para los exégetas que hace unas décadas preparamos la edición crítica de *Paradiso* –bajo la dirección de Cintio Vitier– y hoy trabajamos en la edición crítica –no simplemente anotada– de sus ensayos.

Como sabemos, Cuba no ha sido tierra fértil para las biografías. Son escasas. Y es una fiesta encontrar alguna que pueda leerse o tomarse como referencia confiable. Gastón y Lezama en 2014 aún carecen de ellas, sueñan con que alguien les escriba una cercana a la de George D. Painter sobre Marcel Proust... A ellas debe contribuir esta identificación de ambos con el orfismo.

Porque a Orfeo hay que ascender, lo órfico no busca a nadie⁷. De ahí es fácil inferir que la dirección pedagógica escolar, de grados sucesivos hasta el universitario, no determina ninguna iniciación. En este sentido, donde lo biográfico se entrelaza, vale añadir que ni Gastón Baquero –estudió para ingeniero agrónomo– ni Lezama –estudió para abogado– ejercieron regularmente la docencia. Gastón viene a hacerlo en Madrid, tras su exilio, para sobrevivir. Lezama apenas dictó –leyó– sus conferencias, como las de La expresión americana. No creo que ninguno de los dos supiera improvisar sobre un esquema indentado (sangrado, escalonado como orden didáctico visual). La familiaridad de los dos poetas con la pedagogía y la didáctica se centraba en la relación dialógica que leyeran en Platón, que generosamente siempre establecieron con los jóvenes. Ambos se burlaban –no siempre con razón– de la Academia, por lo menos en su versión más trillada.

En un artículo publicado en el Diario de la Marina el 19 de noviembre de 1949, Lezama afirmaba: «... estas desdichadas víctimas de la alta cultura sucumben ante la cita en arameo-asirio, en copto o en sánscrito antiguo, el cálculo vectorial que resuelve de una manera fulgurante la regla de tres que tiene que llevar a la escuela su sobrino favorito, y en general aquellos temas que son asombro de los tiempos actuales, pasmo y frenesí de los días que nos acompañan»⁸.

Nada que ver con los jugosos henchimientos que por amor a la lectura hacían Gastón y Lezama. Deméter y su hija Perséfone (o Core), el mito de la transformación cíclica (Vida y Muerte), lo que ellas representan acerca de los poderes de la naturaleza, fertilizarán sus lecturas, hasta sus guiños eróticos cuando reparan en la desnudez de los jóvenes. Dionisos y/u Orfeo les abrirán inquietudes sobre las posteriores apropiaciones del mito órfico por el judaísmo y el cristianismo, sobre similar culto al hieroi logoi, a la palabra o libro sagrados... Y desde luego que a la colección de vasos órficos de Lagunillas, que pudieron disfrutar en La Habana de entonces, y sobre la que Lezama escribiera su conocido ensayo «Introducción a los vasos órficos», publicado en 1961⁹.

Desde luego, la trascendencia continua del alma, tan esencial en el orfismo y después en el cristianismo, arma quizás la causa última –y primera– del acercamiento al mito de Orfeo de los dos poderosos escritores. A través de las teogonías orientales, aderezadas con ritos aún crípticos –como en las célebres láminas áureas procedentes de tumbas cretenses–, se va a la inmortalidad, se llega al Reino de Dios, al que Lezama dedica sus sesgaduras verbales, sus «resurrecciones» poéticas. Ahí, en la forja de su hieroi logoi, se halla la identificación con el cantor tracio, explícita en Lezama, presente aunque de un modo más sutil en Gastón Baquero.

7 Carmen Ruiz Barrionuevo, «Espacio poético y orfismo en la obra de José Lezama Lima», *Letral* 4, 2010, p. 79-93. También en su libro *Asedios a la escritura de José Lezama Lima*, Messina, Lippolis, 2008, p. 19-61.

8 José Lezama Lima, *La Habana*, Madrid, Ed. Verbum, 1991, p. 96.

9 En la revista *Artes Plásticas*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1961. Después lo incluye en *La cantidad hechizada*, La Habana, Ed. Unión, Col. Contemporáneos, 1970. p. 67-78.

Lo indubitable es que la entrañable amistad tuvo en Orfeo un punto de confluencias. Como se sabe, fue Gastón quien primero escribió sobre la poesía de Lezama, en artículo publicado en el periódico El Mundo, a página entera, con retrato de Lezama por Portocarrero, en 1942. Fue Gastón quien le consiguió el traslado de la Prisión de La Habana en el Castillo del Príncipe, donde ejercía como abogado ante infelices presos que supongo le entendían poco, para la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, en 1945. Fue Gastón quien pagó de su bolsillo las crónicas y artículos que publicó Lezama en el *Diario de la Marina* entre septiembre de 1949 y marzo de 1950. Información que me obligó a quitar del prólogo pues su «cuenta» con el amigo era estrictamente privada¹⁰. El símbolo más exacto de la hermosa relación entre ellos fue el soneto que le escribiera en agosto de 1976 –habían dejado de verse diecisiete años antes–, cuando recibe en el exilio madrileño la noticia del fallecimiento, víctima de una cistitis complicada y del perverso ostracismo oficial:

Epicedio para Lezama

Tiempo total. Espacio consumado.

No más ritual asirio, ni flecha, ni salterio. El áureo Nilo de un golpe se ha secado, Y queda un único libro: el cementerio.

Reverso de Epiménides, ensimismado Contemplabas el muro y su misterio

Sorbías, por la imagen de ciervo alestrado, Del unicornio gris el claro imperio.

Sacerdotes etruscos, nigromantes, Guerreros de la isla Trapobana, Coregas de Mileto, rubios danzantes,

Se despidieron ya: sólo ha quedado,

Sobre la tumba del pastor callado,

El zumbido de la abeja tibetana.¹¹

La evocación tiene la rara perfección de quien une un hondo conocimiento del amigo, un relevante poder de síntesis y una inefable sensibilidad para transmitir el vacío, la desolación, los dolores de la pérdida. El *Epicedio* recuerda las oraciones fúnebres de Bossuet. El cierre del círculo ontológico y estético forma otra esfinge, una caja antídoto de las que abriese el hermano de Pandora. El Nilo de su obra literaria enorgullece y reta, asimila cada uno de los unicornios, recibe las ofrendas universales de los presocráticos que él cubanizara para siempre. La abeja revolotea sobre reyes, sobre trofeos y poderes tan vanidosos como efímeros, hacia la reencarnación o resurrección. El soneto órfico sabe que en las vastas necrópolis etruscas está la poesía última, el epiceyo griego a la Paideia. El pastor descansa, pero su metáfora proseguirá zumbando desde el techo del mundo, con la misma serenidad vigorosa del Buda.

Creo que la afinidad entre Lezama y Gastón parte del mismo «instinto indomable» –preciso: del ideal órfico– que representa la jerarquización de la poesía como el máspreciado bien de la naturaleza y de la sobrenaturaleza¹²; y en la visión poética de la realidad que le es consecuente, sobre la base filosófica que dimensiona la hermenéutica de la imagen, de las sensaciones, de la intuición y de las espirales dialécticas predecesoras del sistema platónico, carentes de materialismos y cientificismos. Ambos están de acuerdo también en el sentido fundacional de la

10 Ver Gastón Baquero, «Palabreo para dejar abierto este libro», in: José Lezama Lima, *La Habana*, Madrid: Ed. Verbum, 1991, p. 13 y ss.

11 *En Magias e invenciones*, Ediciones Cultura Hispana, ICI, Madrid, 1984, p. 16.

12 Ver José Prats Sariol, «José Lezama Lima: el ensayista», *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, 1986, n° 2, p. 70 y ss. Se reproduce en mi libro *Lezama Lima o el azar concurrente*, Almería, Confluencias, 2010, p. 405-424.

cultura, sin ideologías impositivas y sin consideraciones de ruptura derivadas de la modernidad neohegeliana, de las inferencias marxistas. A partir de esta premisa, potenciada por la progresivas realizaciones personales que van alcanzando década tras década en un medio nada propenso, y desde una situación económica nada boyante¹³, se singularizan sus respectivas creaciones.

Los hermana la exigente vocación órfica, asumida como destino. Lo que no excluye, por supuesto, que las biografías se anuden y desamarren en muchos sitios. Uno donde no coinciden, por ejemplo, es en la asidua lectura que Gastón practica de César Vallejo¹⁴ –a quien admira por encima de sus creencias comunistas, dando un sano ejemplo de tolerancia– o en sus traducciones de T. S. Eliot. O el ejercicio diario del periodismo, que Lezama realiza muy esporádicamente y sólo sobre temas culturales, mientras que para Gastón constituye una pasión cotidiana, ejercida con excelente profesionalismo, como puede leerse en sus célebres polémicas; la diáspora que los incomunica a partir de 1959¹⁵ o el silencio poético de Gastón desde mediados de los años cuarenta hasta los sesenta; y otra docena de hechos significativos dentro de los cuales resalta la discriminación racial y territorial que Gastón padeciera, así como los cuatro años de diferencia de edad¹⁶, decisivos en la juventud...

Al comparar las obras poéticas se arriba a ciertas evidencias –claro que sujetas a ángulos apreciativos disímiles– desde la diversidad afirmativa que los congrega, desde una poética que jerarquiza el estímulo de lo difícil, por supuesto que hacia el manierismo en Lezama y hacia el romancero en Gastón. La más clara parece ser cómo los dos eluden sistemáticamente tanto el motivo íntimo como el civil. Es raro encontrar en sus poemas la presencia explícita de lo autobiográfico o el tratamiento de acontecimientos sociales y políticos. Un sostenido pudor los envuelve, aun en poemas como «Palabras escritas en la arena por un inocente» de Gastón o «Rapsodia para el mulo» de Lezama, donde pueden rastrearse transgresiones a sus normas de recato y moderación, de extrañamientos del «yo» y distanciamiento de lo inmediato. Tal vez sólo el motivo materno y el mito de la Isla escapan a la opción asumida, como puede leerse en el Lezama de «La madre» y de «El arco invisible de Viñales», y en el Gastón de «Soneto a las palomas de mi madre» y de «Testamento del pez»¹⁷.

13 Para Lezama la pobreza, no la miseria, fue su fiel compañera de por vida. Para Gastón la prosperidad sólo lo acompañó durante sus años de trabajo en el *Diario de la Marina* (1945-1959).

14 «Ver mi ponencia: «De cuando Gastón Baquero se sentaba a caminar con César Vallejo», presentada en la Casa de América de Madrid en el Homenaje a Gastón Baquero, 6 de mayo y 1998. Fue publicada en la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, 47 (207-2008), p. 3-10.

15 «Ver la entrevista «Una visión de la poesía cubana del siglo xx: Gastón Baquero» realizada por Niall Binns, in: Felipe Lázaro, *Entrevistas a Gastón Baquero*, Madrid, Betania, Madrid, 1998, p 84-90. Allí Gastón declara que no siguió en contacto con Lezama desde su arribo a España. Dice: «No. Por discreción. Yo nunca he querido comprometer a nadie que esté allí. Porque hubo un momento en que ser amigo mío era una acusación muy fea, muy fuerte», p. 89.

16 Lezama nació el 19 de diciembre de 1910, en La Habana. Gastón nació en Banes (Costa norte de la antigua provincia de Oriente) el 4 de mayo, de 1914. De su condición de mestizo no hay duda, la homosexualidad –otro punto de la discriminación– también fue compartida –al menos como atracción platónica– por Lezama.»

17 Entre «La madre» y el «Soneto a las palomas de mi madre» se percibe una similar capacidad para a partir de un detalle nimio, de un elemento aparencialmente antipoético, producir la evocación espiritual, revivir los recuerdos. Entre «El arco invisible de Viñales» y «Testamento del pez» se observa como parten del paisaje cubano para engrandecer la reflexión ontológica y proyectarla hacia un paisaje espiritual que se siente orgulloso de su nacimiento en la Isla.

Antes o después de la coincidencia precedente se halla el común predominio del sentido narrativo, del desenvolvimiento anecdótico recreador del motivo temático. Asimismo la abundancia de superposiciones temporales: no hay tiempo sino el tiempo del poema. También se encuentran los dos poetas, aunque en Lezama se recrudezca mucho más, en las referencias que exigen una familiaridad con la cultura en su sentido más erudito y extenso, un sistema de informaciones que va de la mitología a la literatura y las artes, de Occidente al Oriente, de la etnografía al esoterismo, del ajiaco cubano a cualquier parte... Una lectura de la «Oda a Julián del Casal» de Lezama y de «Marcel Proust pasea en barca por la bahía de Corinto» de Gastón, verifica estas zonas de encuentros¹⁸. Las mismas coincidencias se aprecian entre otros poemas esenciales, como sucede entre «Saúl sobre su espada» e «Himno y escena del poeta en las calles de La Habana» de Gastón, comparados, respectivamente, con «Llamado del deseoso» y «Venturas criollas» de Lezama.

La diferencia más tajante entre sus obras contrapone el sentido auditivo al visual. El propio Gastón la explica:

Lezama, que tenía esa manera de ser bastante exigente, me dijo una vez: «Yo escribo con el ojo, porque el verso ha de caer del ojo como una gota de resina» [...] 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 unoído¹⁹

También resulta evidente que entre el manierismo²⁰ y el tono omnisciente de Lezama, y el clasicismo y el tono coloquial de Gastón –por predominio, desde luego– hay oposiciones observables. Tantas como entre la sintaxis asmática, el hipérbaton, la sinécdoque críptica y la metáfora a nivel de todo el texto en Lezama; bien diferenciados de la estructura sintáctica regular, las metonimias y los cierres tropológicos parciales en Gastón... Que este último fuese un maravilloso degustador de diminutivos y el otro un enamorado del gerundio, abre otro arcoíris exegetico a nivel de signos lingüísticos, en una cadena de curiosidades que potencian la singularización de cada uno.

Por supuesto que sería tonto –propio de la estética documentalista o historicista– contraponer los poemas por sus temas, argumentos, ideas... Harold Bloom nos recuerda, con su acostumbrada mordacidad categórica, que no son de nadie, que sólo las *sesgaduras* tienen autores pues la *forma* es la que individualiza a los escritores fuertes²¹. Tampoco resulta sensato derivar estrados de importancia²² entre dos poetas que ya son inexcusables dentro del canon literario de la «Edad Caótica» en la lengua española, cada día con menos fronteras por países porque lo decisivo es la lengua, sobre todo en este siglo XXI donde la globalización –virtudes y defectos–

18 Ver nota 3, p. 254-255.

19 En «La poesía es como un viaje» (Entrevista concedida a Efraín González Santana) p. 63. Ver nota 9.

20 Ver José Prats Sariol, «Paradiso: recepciones», en *Paradiso* (Edición crítica), Col. Archivos, Madrid, UNESCO, 1988, p. 565 y ss. Todos mis ensayos sobre Lezama, incluyendo una versión actualizada de mi tesis de grado (1971) en la Universidad de La Habana, en edición revisada y aumentada, se encuentran en mi libro *Lezama Lima o el azar concurrente*, op. cit.). El correspondiente a las recepciones de *Paradiso*, p. 255-302; aunque en la bibliografía amplió las referencias: p. 503 y ss.

21 Harold Bloom, *El canon occidental*, Col. Argumentos, Barcelona, Anagrama, 1995. Especialmente el capítulo 2 de la segunda parte, p. 55-86.

22 Como dice Pío E. Serrano en el prólogo a la *Poesía completa* de Gastón cuando afirma: «Gastón Baquero se ha convertido en el más influyente poeta de las nuevas generaciones cubanas» (Madrid, Verbum, 1998, p. 23-4).

parece ir guardando en el baúl de obsoletos la noción romántica de «identidad», vinculada al «nacionalismo», tal como aún la usan y abusan –perversidades de la demagogia– muchos políticos.

La obsesión de Lezama por la *poiesis* y de Gastón por el *viaje*, abre la comunión al poema «Doce de los órficos» del primero²³. Allí se sugiere al artista no amante de la soledad sino destinado a la soledad. Esta certeza es compartida por los dos, que siguen al cantor tracio, familiarizados como estaban con la cultura helenística, aunque ninguno de los dos supo griego. Familiaridad acrecentada por sus predilecciones simbolistas, a través sobre todo de lecturas en francés²⁴ y las valiosas traducciones que primero propició la *Revista de Occidente* y luego se generalizan en algunas capitales de la América hispana: Ciudad de México, Buenos Aires, Montevideo...

«El homenaje-aproximación a lo órfico en Baquero y Lezama, recuerda ahora un verso que Lezama solía repetir y que cita en su ensayo sobre «Los vasos»... Parece indudable la alusión a aquellos –más abundantes hoy que nunca– que suponen tener una genuina vocación artística y sin embargo se quedan en el arduo camino. Con sorna cita: «No basta portar el tirso para ser una bacante»; e indica que el proceso de iniciación continúa siendo muy arduo, que sólo algunos –como ellos dos o los otros cuatro escritores esenciales de *Orígenes*– alcanzan ese privilegio, que también puede observarse como meta religiosa, católica en este caso. Quizás leída en *Fedón, o del alma*. Allí cuando Sócrates discute con sus amigos sobre la muerte –el mismo día de su ejecución–, sobre la necesidad de purificación del alma, y sobre la existencia de un más allá, hace referencia a este mismo refrán órfico cuando dice: «Pues son, al decir de los que presiden las iniciaciones muchos los portatirsos, pero pocas las bacantes»²⁵.

Termino con un recuerdo donde no sé en cuál momento de mis conversaciones con Lezama en Cuba y con Gastón en España, los dos me hablaron de Novalis y sus *Himnos a la noche*, que quizás leyeron por primera vez, como Juan Ramón Jiménez –con quien Lezama sostuvo una hermosa amistad y correspondencia–, a través de la espléndida traducción al francés de Maurice Maeterlinck, realizada en 1892, cuya visita a Madrid poco después sirvió para divulgar al genio del primer romanticismo alemán, como explica –y muy bien– Antonio Pau en su *Novalis: La nostalgia de lo invisible*²⁶.

Pero estoy seguro de que fue Gastón quien me sugirió leer un «Himno a la noche»; en una conversación de sobremesa en la fonda donde cada día almorzaba, en la siguiente cuadra de su piso en la calle Antonio Acuña. He encontrado para este cierre-homenaje una hermosa versión de ese canto órfico²⁷, que dice:

23 Publicado en *Orígenes* (1953), siete años después en *Dador* (1960) y por Cintio Vitier en el primer tomo de las *Obras Completas*, con data en el machón de 1975, pero que Lezama nunca vio, pues muere el 9 de agosto de 1976 esperando el regreso de México de su amigo Manuel Moreno Fragnals, que le llevaba los ejemplares.

24 Es seguro que leyeron en francés *La Poétique de l'espace*, cuya primera edición data de 1957. Según *La biblioteca francesa de José Lezama Lima*, recogida por Carmen Suárez León, Lezama tenía en su biblioteca personal *La poétique de la rêverie*, 4a. ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1968. Además tenía *L'eau et les rêves* (1942) y *La terre et les rêveries de la volonté* (1948). No he podido verificar la información en la biblioteca de Gastón Baquero, hoy en la Cuban Heritage Collection de Miami University.

25 Platón, *Obras Completas*, traducción del griego, preámbulo y notas por María Araujo et al., Madrid, Aguilar, 1972, p. 619.

26 Antonio Pau. *Novalis: La nostalgia de lo invisible*. Madrid, Trotta, 2010. «Nota preliminar» del autor, p. 9.

27 «Ignoro por qué la versión que hallé, lamentablemente, no le da crédito al traductor. Quizás para no pagar

Perfume: antorchas. Cantaré a la Noche, procreadora de los dioses y de los hombres [La Noche es el origen de todas las cosas, a la cual llamamos Cipris]. Escucha, diosa bienaventurada, de sombrío resplandor, de resplandor de astros, que te alegras en la tranquilidad y en la soledad de sueño profundo, bienhechora, gozosa, amante de las vigilias, madre de los sueños, que haces olvidar las preocupaciones, suave, que tienes el descanso de las fatigas, dadora del sueño, amable entre todo, conductora de caballos, de resplandor nocturno, circular, que juegas con aéreas persecuciones, que envías la luz bajo los lugares inferiores y nuevamente huyes hacia el Hades, pues la terrible necesidad rige todas las cosas. Te llamo ahora, bienaventurada, muy próspera, a todos deseable, de fácil acceso; después de escuchar nuestra voz suplicante, ven propicia y aleja los temores de sombrío resplandor²⁸

Es de noche en el antiguo Limbo que Dante inventara para sus poetas paganos. Por allí merodean Gastón Baquero y José Lezama Lima, entre abejas tibetanas. Orfeo tañe para ellos, «aleja los temores de sombrío resplandor».

derechos de autor.

28 «To Night». *The Hymns of Orpheus*. Traducido del original griego por Thomas Taylor. Prefacio por Manly P. Hall. 1792. Edición facsimilar de la versión original inglesa. Los Angeles, The Philosophical Research Society, 1981, p. 47.

BIBLIOGRAFÍA

- BAQUERO, Gastón, *Poesía completa*, edición Pío E. Serrano, 2ª ed. revisada y ampliada, Madrid, Verbum, 1998, 397 p.
- BINNS, Niall, «Una visión de la poesía cubana del siglo xx: Gastón Baquero» in: Felipe Lázaro, *Conversación con Gastón Baquero*, Madrid, Betania, 1998, p. 84-90.
- BLOOM, Harold, *Poetry and Represion. Revisionism from Blake to Stevens*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1976, 293 p.
- BLOOM, Harold, *El canon occidental*, Col. Argumentos, Barcelona: Anagrama, 1995, 588 p.
- LÁZARO, Felipe, *Conversación con Gastón Baquero*, 2ª. ed., Madrid, Editorial Betania, 1994, 88 p.
- LEZAMA LIMA, José, *La cantidad hechizada*, Col. Contemporáneos, La Habana, Ed. Unión, 1970. 457 p.
- LEZAMA LIMA, José, *La Habana*, Madrid, Ed. Verbum, 1991, 232 p.
- ORPHEUS, *The Hymns of Orpheus*, traducido del original griego por Thomas Taylor; prefacio por Manly P. Hall, edición facsimilar de la versión original inglesa de 1795, Los Angeles, Published by Philosophical Research Society, 1981, 227 p.
- PAU, Antonio, *Novalis: La nostalgia de lo invisible*, Madrid, Trotta, 2010, 264 p.
- PLATÓN, *Obras Completas*, Traducción del griego, preámbulo y notas por María Araujo et al., Madrid, Aguilar, 1972, 1715 p.
- PRATS SARIOL, José, «Significación de la revista *Orígenes* en la cultura cubana contemporánea», Universidad de La Habana, 1971. *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima* (Université de Poitiers), Madrid, Ed. Fundamentos, 1984, T.I, p. 114 y ss.
- PRATS SARIOL, José, «Paradiso: recepciones», in: *Paradiso* (Edición crítica), Col. Archivos, Madrid, UNESCO, 1988.
- PRATS SARIOL, José, «La Galaxia Lezama», in: José Lezama Lima, *La Habana* (Memoria de las ciudades), Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- PRATS SARIOL, José, «José Lezama Lima: el ensayista», *Lezama Lima o el azar concurrente*, Almería, Confluencias, 2010, p. 405-424.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, «Espacio poético y orfismo en la obra de José Lezama Lima», *Letral* 4, 2010, p. 79-93.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, *Asedios a la escritura de José Lezama Lima*, Messina, Lippolis, 2008, 144 p.
- SERRANO, Pío E., SHIMOSE, Pedro, *Entrevistas a Gastón Baquero*, Madrid, Betania, 1998, 104 p.

SUÁREZ LEÓN, Carmen, *La biblioteca francesa de José Lezama Lima*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2003, 90 p.

VALDIVIESO, Jaime, *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, Madrid, Editorial Orígenes, 1980, 126 p.

Francia en España: La poesía francesa en el exilio madrileño de Gastón Baquero

La France en Espagne: La poésie française dans l'exil madrilène de Gastón Baquero

France in Spain: The french poetry of Gastón Baquero exile in Madrid

Diana ARADAS BLANCO

La intertextualidad, que ha sido desde siempre una característica de la poesía de Baquero, se acrecienta a partir de su llegada a Madrid en 1959. Al margen de la influencia que la poesía española ejerció sobre él, es posible hablar de otras huellas literarias. Entre ellas ocupa un papel destacado la literatura en lengua francesa. De la importancia de estas letras en su etapa española versa el presente trabajo, en cuyas páginas nos centramos en algunos de los influjos más destacables para el poeta, como son el de Mallarmé, Charles Péguy, Valéry o Rimbaud, de quienes habla suficientemente en sus escritos en prosa, y en cuyos versos se pueden rastrear sus ecos. Otros ejemplos son los de Aimé Césaire, Claudel, y Proust, casos particulares que nos permiten concluir la importancia de la literatura francesa en este poeta exiliado a España.

Palabras claves: grupo Orígenes, poesía cubana, literatura francesa

L'intertextualité, qui a été depuis toujours une caractéristique de la poésie de Baquero, s'accroît à partir de son arrivée à Madrid en 1959. Au-delà de l'influence que la poésie espagnole a exercée sur lui, il est possible de parler d'autres traces littéraires. Parmi elles, la littérature française occupe un rôle déterminant. Ce travail évoque son importance dans son étape espagnole. Dans ces pages, nous nous concentrons sur les influences plus importantes pour le poète, comme celles de Mallarmé, de Charles Péguy, de Valéry et de Rimbaud, dont il parle suffisamment dans ses écrits en prose et dont on peut trouver les échos dans ses vers; d'autres exemples sont ceux d'Aimé Césaire, de Paul Claudel, et de Marcel Proust, des cas particuliers qui nous permettent de reconnaître l'importance de la littérature française sur ce poète cubain exilé en Espagne.

Mots clés : groupe Orígenes, poésie cubaine, littérature française

Keywords : Origenes group, Cuban poetry, French literature

Domaine : poésie, xx^e siècle, Cuba, Espagne



«¡Cómo me gustaría ser el autor de poemas como “Aparición” de Mallarmé! Pero al intentar hace tiempo ver lo que se me ocurría partiendo de la misma idea de Mallarmé, escribí un poema diez veces más largo. El consuelo está en que posiblemente a Mallarmé le hubiera gustado llenar su poema con todo el trópico y la antillanía que derroché en el mío. Pero ni el nació antillano ni yo nací francés. Sic volvere fata.»

(Gastón Baquero, «Discurso del Baphomet que el lector puede saltarse»)¹

De la prestancia que tuvieron los autores franceses en la poética de Baquero dan cuenta las propias palabras del poeta, quien puntualiza esta herencia en su ensayo «La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo». En dicho trabajo explica el Gastón ensayista la «imperiosa necesidad de misterio» que impregna a Baudelaire, al tiempo que elogia la «investigación de lo poético como acto puro»² de Mallarmé, sin olvidar el paso a «la música pura de Verlaine» o a «las purificaciones de lo visual que se dan en Rimbaud»³; con respecto a Jules Laforgue, manifiesta como, a partir de ese momento, el poeta se pregunta por la posibilidad de «rehacer a Dios»⁴, al tiempo que estima de Valéry su «sentimiento contemporáneo ante la muerte y la renuencia a morir, testimonio de la irreligiosidad y del neohelenismo». Menciona asimismo a Apollinaire como «padre de todo el movimiento actual, fuente de donde han brotado las audacias más estrepitosas»⁵, y a Perse en lo relativo a «los grandes espacios de la “Anabasis” o de “Lluvias”»⁶.

Pero los escritores señalados son sólo un ejemplo del conocimiento y admiración de Baquero hacia la literatura de lengua francesa, cuya impronta se deja ver también en su obra poética, a la que nos referimos a continuación. En cualquier caso, se trata de una tendencia que no es aislada en nuestro autor sino que es fruto de la repercusión que esta literatura tiene para los miembros del grupo Orígenes y su revista, acerca de la que afirma Emilio Béjel:

En cuanto a los escritores franceses, los más traducidos en Orígenes fueron Rimbaud, Mallarmé, Valéry y Claudel, aunque también se tradujeron algunos de los surrealistas como Paul Éluard, Louis Aragon, así como algunos de los escritos de Albert Camus. Entre los poetas franceses de la época, al que más se le publicó en la revista fue a Saint-John Perse, uno de los escritores contemporáneos favoritos de Lezama.⁷

Aunque la nómina podría ser más amplia, nos referimos en estas páginas a la importancia fundamental de cuatro poéticas del mundo francófono en la poética de nuestro autor: el simbolismo de Mallarmé, la búsqueda de lo real de Valéry, el carácter visionario de Rimbaud o la religiosidad y el sentido de la trascendencia en Péguy, que suponemos los que más huella han dejado en su escritura poética, tal y como procuramos demostrar a continuación⁸.

1 Gastón Baquero, «Discurso del Baphomet que el lector puede saltarse», *Poesía completa*, Madrid, Verbum, 1998, p. 380-381. (Los poemas de Gastón Baquero se citarán siempre de esta edición).

2 Gastón Baquero, «La poesía como reconstrucción de los dioses y del mundo», *Ensayo*, Salamanca, Fundación Central Hispano, 1995, p. 15.»

3 *Ibid.*, p. 16.

4 *Ibid.*, p. 17.

5 *Ibid.*, p. 24.

6 *Ibid.*, p. 37.

7 Emilio Béjel, *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, Madrid, Huerga y Fierro, editores, 1994, p. 25.

8 Entre las referencias continuas de Gastón Baquero a estos autores se encuentran las que siguen: «Valéry en el mundo cotidiano», recogido en *Primeros textos (1936-1945)*, Tenerife: Ateneo de la Laguna. Cuadernos de literatura, 2001, p. 89-93; «Primera nota sobre Paul Valéry», «En el aniversario de la muerte de un poeta» [sobre Paul Valéry], «En la muerte de Paul Claudel», recopilados en *Geografía literaria (1945-1996). Crónicas*

En primer lugar, es Baquero un autor en quien la obra poética del simbolista Mallarmé⁹ tiene un considerable valor, hecho totalmente lógico y esperable si tenemos en cuenta la repercusión de este poeta para el grupo Orígenes –del que el propio Gastón formó parte, aunque de modo más bien incidental¹⁰– tal y como evidencian sus publicaciones¹¹. El propio Baquero nos advierte de su valoración, tanto en su obra ensayística como en su poesía. En esta última a través de su relectura en el conjunto de textos recogidos bajo el epígrafe «Variaciones sobre un tema de Mallarmé», escritos durante su exilio español. Entre estas reelaboraciones del poeta francés, se encuentran tanto su poema homónimo «Aparición», como el titulado «La siesta del fauno», que pretende ser una desviación de «La fiesta del fauno» mallarmeana. En lo que se refiere al primer poema, el poeta cubano retoma algunos aspectos del original para su reproducción antillana. Entre ellos, el motivo del hastío que precede a la repentina llegada de la muchacha: «yo iba mirando al suelo, errante y abstraído»¹², que en Baquero se convierte en monotonía abrumadora: «¡Otra tarde de hastío agotador, viendo girar tiovivos sin niños adentro!»¹³, y se unifica con el original francés, en el salvador advenimiento de la joven:

Cuando –con los cabellos en sol– toda sonriente, En la calle, en la tarde, te me has aparecido.

Y creí ver el hada del casco refulgente Que cruzaba mis éxtasis de niño preferido,

Dejando siempre, de sus manos entrecerradas, Nevar blancos racimos de estrellas perfumadas.¹⁴

De estos versos se sirve Baquero como parágrafo introductorio a su poema: «Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue et dans le soir, tu m'es en riant apparue...»¹⁵, que en nuestro poeta han adoptado la siguiente forma típicamente antillana: «Afrodita en persona, protegida del sol con una sombrilla de hojas frescas, / Afrodita mulata de ojos verdes y andar de palomita buchona en los maizales»¹⁶, si bien los versos siguientes mantienen algunas de las imágenes más características del poeta europeo: los cabellos relumbrando al sol, el brillo de las estrellas y el

y ensayos, edición de Alberto Díaz-Díaz, Madrid, Huerga y Fierro, 2007; «Symposium sobre Paul Valéry», «Claudel o el retorno a la grandeza» recogidos en Gastón Baquero, *Fabulaciones en prosa*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2014.

9 Stéphane Mallarmé (París, 1842-1898), poeta y crítico francés, representante de la culminación y superación del simbolismo, y antecedente de las vanguardias que marcarían los primeros años del siglo xx. Entre sus obras destacan: *Herodías* (1864), *La siesta de un fauno* (1865), *Divagaciones* (1897) Y *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* (1897).

10 A pesar de que Gastón Baquero sólo publicó un poema suyo, el titulado «Canta la alondra a las puertas del cielo» en el primer número de la revista vehicular del grupo, la labor literaria y amistosa con sus miembros se mantuvo de manera más o menos continuada hasta su salida de Cuba en 1959.

11 Entre las referencias a Mallarmé en la revista *Orígenes* cabe destacar la publicación de su poema «Un golpe de dados jamás abolirá el azar», traducido por Cintio Vitier (*Orígenes. Revista de arte y literatura*. La Habana 1944-1956, vol. VI, 32, 1952, Edición facsimilar, Madrid: Turner libros, 1989, p. 85-109), así como el texto que Lezama Lima publica sobre este poeta: «El pen Club y Mallarmé» (*Ibid.*, vol. IV, 19, 1948, p. 44-48); por su parte, también en la revista *Clavileño*, nos encontramos con dos textos de este poeta francés «Aparición» y «Brisa marina», traducidos por Alfonso Reyes (*Clavileño, Cuaderno mensual de poesía*, n° 3, octubre de 1942, Sevilla, Renacimiento, 2009, p. 90).»

12 Mallarmé, «Aparición», *op. cit.*, p. 90.

13 La referencia al hastío en el poeta que nos ocupa tiene igualmente un precedente en la poesía de Charles Baudelaire y su alusión al *spleen* de París.

14 Mallarmé, «Aparición», *op. cit.*, p. 90.

15 «Gastón Baquero, «Aparición», *Magias e invenciones*, P.C., p. 171.

16 *Ibid.*, p. 172-173.

motivo del perfume: «perfumando para siempre en mi memoria / la aparición de aquella tarde», y hacia el final del poema se transmuta la realidad, al hallarse «florecidos todos los jardines, encendidas todas las estrellas»¹⁷. Por su parte, el referido verso de Mallarmé es retomado también por Gastón Baquero, junto con otros del mismo autor, cuando exclama abiertamente:

Todo mi delito había consistido en recitar en voz alta a Mallarmé, Mientras el camarada Stalin
leía monótonamente

Su Informe anual del partido: cuando él decía usina, Yo decía «Aparición»; cuando él hablaba
del Este,

Yo decía en voz muy alta: «¡esa noche Idumea, esa noche Idumea!». En los momentos en
que enumeraba tanques, cañones y tractores, Yo decía: «Nevan blancos racimos de estrellas
perfumadas».¹⁸

Igualmente, no olvidemos otro poema de Baquero, el titulado «Casa en ruinas» que nuevamente se sirve de un verso de Mallarmé, extraído de otro poema suyo, para hablar del «beso ingenuo de los más fúnebres / que anuncia sin nada espirar / una rosa entre las tinieblas», recogido por Baquero en la versión original francesa «une rose dans les ténèbres», y que también reescribe en el mismo poema con las siguientes palabras: «es la pobreza / la única rosa nacida en el abismo»¹⁹, para connotar el vencimiento ineludible de toda realidad mortal.

El tercer poema de Baquero que supone una variación de un tema francés es –como ya dijimos– el titulado «La fiesta del fauno». El poeta se sirve ahora del poema dramático de Mallarmé, del que retoma el motivo de este ser dual y cierto carácter erótico, en la alusión al deseo insatisfecho no alcanzado del original francés, que en Baquero se satisface en los últimos. Los versos que sirven de parágrafo «à l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte. / Une fête s'exalte en la feuillée éteinte...»²⁰, se corresponden con el final del poema escrito por el autor francés, en el que dice:

Cuando el bosque se tiñe de oros y cenizas,
Celébrase una fiesta en la extinguida fronda:
¡Etna! En medio de ti, visitado por Venus,
que posa sus talones ingenuos en tu lava,
cuando. Triste, uno duerme, agotada la llama,
si un sueño triste se oye, si su fulgor se calma,
¡Tengo la reina!
¡Oh castigo seguro...»²¹

Algo similar sucede con el mencionado poema «La fiesta de un fauno» en el que la llamada al erotismo se desarrolla en los siguientes términos:

17 *Ibid.*, p. 173.

18 Gastón Baquero, «En la noche, camino de Siberia», *Magias e invenciones*, P.C., p. 212.

19 Gastón Baquero, «La casa en ruinas», *Magias e invenciones*, P.C., p. 170.

20 Gastón Baquero, «La fiesta del fauno», *Magias e invenciones*, P.C., p. 168.

21 Stéphane Mallarmé, *Poesía*, versión de Federico Gorbea, Barcelona: Plaza & Janés, selecciones de poesía universal, texto bilingüe, 1982, p. 93. También en su lengua original: «A l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte / Une fête s'exalte en la feuillée éteinte: / Etna! c'est parmi toi visité de Venus / Sur ta lave posant ses talons ingénus, / Quand tonne un somme triste ou s'épuise la flamme. / Je tiens la reine! / O sûr châtiment... » (*Ibid.*, p. 92).

El fauno sintió la llamada

«De un cuerpo ya desnudo, Apartó suavemente las ramas, Y delicado, callado, reverente, Ofreció de nuevo,

A la curiosidad insaciable de los dioses,

La estatua de dos cuerpos enlazados.²²

Además de estos poemas eminentemente baquerianos, cabe considerar el poema de Mallarmé titulado «Un golpe de dados jamás abolirá el azar», publicado en la revista *Orígenes* en la traducción Cintio Vitier, en año 1952, antes de la salida de Baquero de nuestro país. Estamos ante un texto que transmite de alguna manera la incapacidad del poema para expresar la realidad, idea que se mantiene también en Baquero. Recordemos algunos versos del mencionado poema francés: «velando / dudando / rodando / brillando y meditando / antes de detenerse / en algún punto último que la consagre / todo pensamiento lanza un Golpe de Dados»²³. Estamos ante una imagen reconocible en algunos textos de Gastón Baquero, desde los primeros versos de uno de sus poemas fundacionales: «Palabras escritas en la arena por un inocente»: «Yo no sé escribir y soy un inocente. / Nunca he sabido para qué sirve la escritura y soy un inocente. / No sé escribir, mi alma no sabe otra cosa que estar viva»²⁴, transmisores de esa dificultad del poeta para dar alcance a la poesía.

Por otro lado, y aunque resulta excesivamente complicado saber lo que Baquero quería decir cuando se refería a las ostras como sustento del poeta francés, queda constancia de la valoración de su escritura frente a la simpleza atribuye a la suya propia: «La comida, la alimentación que recibí de niño era enormemente cursi e impropia para el desarrollo de la inteligencia», contraponiéndola así –como venimos diciendo– a los alimentos del referido autor: «Mallarmé, estoy seguro, devoraba grandes cantidades de ostras. Verlaine llevaba los bolsillos llenos de cerezas»²⁵. En cualquier caso se hace patente el reconocimiento que Gastón Baquero hace de Verlaine, dotado de una capacidad innata para la poesía, condición para la que él mismo se plantea como un simple aprendiz en la tarea de escribir poemas. De esta inoperancia se defiende con todo, arguyendo nuevamente, la siguiente reflexión de los condicionamientos que subyugan al poeta, esta vez refiriéndose al entorno:

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.²⁶

Por esa diferencia contextual quiso Baquero «cubanizar» aquellos poemas tan típicamente europeos, americanizar aquel simbolismo europeo por naturaleza, dotando sus textos de una nueva mirada a la luz de otra realidad: la del hibridismo, el erotismo y la vitalidad propiamente antillanos, y lo hizo tomando de la mano la obra de un poeta al que valoró inmensamente.

22 Gastón Baquero, «La fiesta del fauno», *Magias e invenciones*, P.C., p. 169.

23 Stéphane Mallarmé, *Poesía*, versión de Federico Gorbea, *op. cit.*, p. 199.

24 Gastón Baquero, «Palabras escritas en la arena por un inocente», *Poemas*, P.C., p. 43.

25 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, p. 54.

26 *Ibid.*, p. 26.

Igualmente con Valéry²⁷ muestra Baquero su paralelismo, no solo en el antedicho tema de la alimentación, sino también cuando afirma servirse de él como modelo para justificar su idea de la incomunicación esencial entre poeta y lector:

Como no es posible ir susurrándole a cada lector, en el momento en que se lee, lo que realmente desearíamos que viese en el poema, no queda sino resignarse con lo que ocurra en cada caso, una catástrofe o una apoteosis. Valéry enseñó que «lo que uno escribe ríe riendo, otro lo lee llora llorando». Y aún (sic) cuando para mí las dos cosas –reír, llorar– no tienen sentido en la poesía, sé que todavía hay muchos lectores que entran o salen de un poema como salen o entran de un baile o de un funeral.²⁸

De Valéry encontramos resonancias en la poesía de Baquero, sobre todo en el carácter profético y vaticinador que impregna ambas poéticas, si bien sus alusiones se producen fundamentalmente en su obra ensayística en la que es posible aludir a diversos estudios en que se valora la obra de este poeta francés finisecular, siempre en consonancia con su evaluación positiva por parte de los restantes miembros del grupo, quienes también le dedican estudios²⁹. Entre sus recuerdos, hace alusión Baquero a una característica de la poesía de Valéry que quiere para sí, su consideración como vidente del mundo:

El vate y el vaticinio son una misma cosa; poesía es profecía. Anuncia Valéry a veces, a quien no la conoce, la analítica del alma de Narciso o la expresión de la muerte cuando queda sola consigo misma, o la acción del tiempo, a toda hora, sobre el ser de cada día. ¿Qué importa que no nos dé sensación de embriaguez, de arrebato profético, de vate genuino?³⁰

De esta conjunción de la poesía con la profecía dan cuenta numerosos textos de Baquero entre los que se encuentran algunos como «Sintiendo mi fantasma venidero», o «Preludio para una máscara», «Memorial de un testigo» o «Silente compañero», que son muestras de una visión profética acerca de diferentes aspectos de la realidad, como por ejemplo la anticipación de la propia muerte en el citado poema «Preludio para una máscara»: «Ahora me reconozco como un huésped que llega / a una estación extraña a pasar breves días»³¹, herencia de este carácter visionario de Valéry, quien al comienzo de su *Cementerio Marino* afirmaba: «¡Allí el sol justo irisa con sus fuegos / el mar, el mar que siempre recomienza»³². Estamos ante una idea que se manifiesta de manera similar en los siguientes versos de Gastón Baquero: «[...] siempre habrá un testigo que verá convertirse una columnilla de humo / lo que fue una meditación o una sinfonía, y siempre renaciendo»³³, en los que la idea de reproducción de lo vivido se haya integrada en el poema.

27 Paul Ambroise Valéry (Sète, 1871-París, 1945). Fue un escritor francés cuya obra poética, prolongación de la tradición de Mallarmé, «es considerada una de las más importantes de la poesía francesa del siglo xx.

28 Gastón Baquero, «Al final del camino», *Magias e invenciones*, P.C., p. 154.

29 Un ejemplo de esta valoración, por ejemplo es el caso de José Lezama Lima, de quien cabe mencionar su texto «Sobre Paul Valéry», publicado en la Revista *Orígenes* (vol. II, n° 7, 1945), *op. cit.*, p. 24-35), o la presencia de sus propios textos en esta publicación: «Extractos del Log-Book de Monsieur Teste», *Ibid.*, (vol. I, n° 2, 1944), p. 91-97), «Primer fragmento del Narciso», *Ibid.*, (vol. IV, n° 23, 1949), p. 241-246.»

30 Gastón Baquero, *Primeros textos*, *op. cit.*, p. 93.

31 Gastón Baquero, «Preludio para una máscara», P.C., p. 79.

32 Paul Valéry, *El cementerio Marino*, Caracas, Caracas Ediciones «grupo Viernes, 1940, p. 3.»

33 «Gastón Baquero, «Memorial de un testigo», P.C., p. 109.»

Algo similar acontece con Rimbaud³⁴, en quien atinamos conexiones con Baquero, en los ecos de su fascinante poema, «El barco ebrio» que contiene, como luego lo hará el cubano, la idea del poeta como testigo, condensada en el uso reiterado del verbo «ver», esto es, en la imagen del poeta como un iluminado:

Sé de cielos que rompen en rayos, y de trombas, Resacas y corrientes; sé también del ocaso,
Del Alba entusiasmada cual tribu de palomas,
¡He visto varias veces lo que ver cree el hombre!
¡Vi al poniente sucio de místicos horrores,
Iluminando vastos coágulos violetas,
Y, lejos, cual actrices de antiquísimos dramas,
Olas que iban rodando su temblor como postigos!³⁵

Y más adelante encontramos otros versos que inciden en el mismo asunto: «¡He visto fermentar vastas marismas, nasas / donde entre las aulagas se pudre un Leviatán! / ¡Avalanchas de aguas en medio de bonanzas, / distancias que se abisman como las cataratas!», e igualmente hacia el final del poema: «¡He visto siderales archipiélagos, islas / cuyo cielo en delirio se abre al bogavante!»³⁶, «-¿Son noches abisales en que exiliado duermes, / Oh tú, vigor futuro, millón de aves de oro?»³⁷. Además de las diferentes repercusiones indirectas de su poesía, también el autor lo recuerda en su poema «Relaciones y epitafio de Dylan Thomas» en el que le establece un parentesco poético con el poeta inglés, del que afirma que «Era el niño que lee a Spengler en lugar del Evangelio / era como el novio de Arturito Rimbaud»³⁸, versos que tienen como objetivo establecer un paralelismo estético entre ambos autores.

No debemos tampoco olvidar las equivalencias estéticas que algunos críticos han establecido entre Gastón Baquero y Rimbaud, de las que dan cuenta las siguientes afirmaciones de Virgilio López Lemus, quien afirma, refiriéndose a su relación con otros grandes poetas, Antonio Machado y Fernando Pessoa:

Es curioso que el español y el portugués hayan sido también personas de intensas soledades, y que llegaran a inventarse heterónimos que dieran salidas a aquella exclamación del adolescente genial: «Yo soy otro», un Arthur Rimbaud que se apartó de la poesía súbitamente, cuando estaba revolucionando sus esencias expresivas.³⁹

De la relación de Gastón Baquero con el poeta francés son también ejemplares las siguientes palabras de Pío E. Serrano con motivo de su muerte: «Gastón Baquero pertenece a esa rara minoría de poetas que, como Rimbaud o Eliot, desde sus poemas inaugurales se rebelan

34 En la revista fundamental del grupo nos encontramos con un «Homenaje a Arthur Rimbaud (1854-1954). *Las iluminaciones. Poemas en prosa*», en una traducción de Cintio Vitier, Revista Orígenes, (vol. VII, nº 35, 1954), *op. cit.*, p. 75-102.

35 Arthur Rimbaud, *Obra poética y correspondencia escogida* (1864?-1870), México D. F., UNAM, 1999, p. 122.

36 *Ibid.*, p. 123.

37 *Ibid.*, p. 125.

38 Gastón Baquero, «Relaciones y epitafio de Dylan Thomas», *Memorial de un testigo*, P.C., p. 139.

39 Virgilio López, «El “Silente compañero” de Gastón Baquero», 25/05 2012, *Cuba Literaria*, [en línea], en <<http://www.cubaliteraria.cu/articuloc.php?idarticulo=14612&idcolumna=40>>, (consultado el 22 de abril de 2014).

suficientes»⁴⁰, que da cuenta, una vez más de la afinidad estética y la grandeza de estos dos autores, visionarios poetas, que supieron traspasar la realidad de su existencia para trasver lo esencial que se oculta tras las apariencias.

Ya para finalizar nuestra filiación de Baquero con las letras galas, prestamos especial atención a su estrecha relación con Charles Péguy⁴¹, de la que contamos con un innegable testigo: la traducción por parte de Baquero de algunos versos de este autor. Nos referimos a un texto, publicado en *Clavileño*, titulado «El niño que se duerme»⁴² perteneciente al libro de poemas *El misterio de los santos inocentes* del mencionado autor francés. Hemos visto además en este texto un posible germen de otros poemas suyos, desde las «Palabras escritas en la arena por un inocente», publicadas en esas fechas (a través del motivo del niño como auténtico sabio), pasando por el propio «Testamento del pez», publicado en la misma revista, en un número posterior⁴³ y que retoma la idea del poeta como testigo que lo ha visto todo, hasta los poemas posteriores, publicados ya en España.

En cuanto al primero de los mencionados poemas de Baquero, hallamos en él no sólo el motivo de la inocencia al que se refiere Péguy desde el mismo título del citado poemario *El misterio de los santos inocentes*, que Baquero retoma en el suyo, y que además despliega a lo largo de todo el poema: «Yo soy un inocente, ciego, de nube en nube, de sombra a sombra levantado»⁴⁴, o «¡No! Si yo soy tan sólo un niño inocente. / Uno a quien han disfrazado de persona impura» («Palabras escritas en la arena por un inocente»)⁴⁵, asociado a su vez a la idea de la sabiduría infantil, que en Baquero se articula en los siguientes versos:

Dejemos vivo para siempre a ese inocente niño.
Porque garabatea insensatamente palabras en la arena. Y no sabe si sabe o no sabe.
Y asiste al espectáculo de la belleza como al vivo cuerpo de Dios.
Y dice las palabras que lee sobre los cielos, las palabras que se le ocurren, a sabiendas de que en
Dios tienen sentido.⁴⁶

Esta idea de la inocencia infantil vinculada a la sabiduría está presente en los versos que presentamos a continuación del poeta precedente: «Creemos que los niños no saben nada. / Y que los padres y los adultos saben algo. / Pues yo os digo que es al contrario. / (Siempre es lo contrario)»⁴⁷ o en «El niño quien está lleno y el hombre quien está vacío. / Vacío como una

40 Pío E. Serrano, «En las estrellas», *ABC*, Madrid, 16/05/1997, p. 58.

41 Charles Péguy (Orléans, 1873-Villeroy, 1914) fue un poeta y pensador francés, que quiso ser el iniciador de una renovación cristiana y defendió una mística a la vez católica, francesa y republicana. Entre su obra poética destacamos algunos títulos como *L'argent* (1913) o el ya póstumo *Clío* (1917).

42 Charles Péguy, «El niño que se duerme» (fragmento de *El misterio de los santos inocentes*, traducido por Gastón Baquero), aparecido en el número 2 de la revista *Clavileño*, en septiembre de 1942, accesible en edición facsímil: *Clavileño. Cuaderno mensual de poesía*, n° 1-7, La Habana 1942-1943, edición de Amauri F. Gutierrez Coto, Sevilla, editorial Renacimiento, 2009, p. 81.

43 Gastón Baquero, «Testamento del pez» (no 4 y 5, de noviembre y diciembre de 1943). Para su consulta, *Clavileño*, *op. cit.*, p. 106-107.

44 Gastón Baquero, «Palabras escritas en la arena por un inocente», *Poemas, P.C.*, p. 44.

45 *Ibid.*, p. 46.

46 *Ibid.*, p. 54.

47 Charles Péguy, *El misterio de los santos inocentes*, traducción de María Badiola Dorronsoro, Madrid, Ediciones Encuentro, 1993, p. 136.

calabaza vacía y como un tonel vacío»⁴⁸, que como el de Baquero da cuenta de la inversión de la realidad esperable en el poema.

Algo similar acontece con la alusión al durmiente, que en Baquero adopta la forma de incitación, reiterada a lo largo del texto: «Y soy tan sólo el niño olvidado inocente durmiéndose en la arena»⁴⁹, «Mañana sabrás todo. Mañana. Duerme, niño inocente, duerme hasta mañana»⁵⁰, y en cuyos versos finales afirma:

Sea Pablo, Sea Cefas,
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.
Vuelve a dormirte.⁵¹

Se trata además de unos versos que estilísticamente se hayan igualmente conectados con los que a continuación presentamos de Péguy: «Y de sufrir. / Y de vivir. / Y de morir»⁵², parejos a los de Baquero en la gradación planteada entre la vida y la muerte.

Por su parte, en la idea del sueño vinculada al inocente también incide el poeta francés: «Nada es tan bello como un niño que se duerme haciendo su plegaria», así como las continuadas insistencias en el mismo asunto: «Y yo lo digo, dice Dios, no conozco nada tan bello en todo el mundo / como un niño que se duerme haciendo su plegaria» o «No he visto jamás nada tan gracioso y en consecuencia no conozco nada tan bello en el mundo / como ese niño que se duerme haciendo su plegaria / (Como ese pequeño ser que se duerme de confianza)»⁵³. En cualquier caso, este motivo se mantiene en el conjunto de la obra de este poeta, que lógicamente también Baquero debió de conocer. Numerosos versos del libro inciden en la idea de la exaltación de la inocencia⁵⁴, al tiempo que muchos otros lo hacen en el del sueño, también connotado positivamente⁵⁵.

48 *Ibid.*, p. 140.

49 Gastón Baquero, «Palabras escritas en la arena por un inocente», *Poemas, P.C.*, p. 44.

50 *Ibid.*, p. 48.

51 *Ibid.*, p. 55.

52 *Ibid.*, p. 24.

53 Charles Péguy, «El niño que se duerme», traducción de Gastón Baquero, Clavileño, *op. cit.*, p. 80-81.

54 De la consideración de la inocencia en el francés encontramos algunos ejemplos como «Ese sí me es agradable, dice Dios. / El que se apoya en mi brazo como un bebé que se ríe, / Y que no se ocupa de nada», (Charles Péguy, *El misterio de los santos inocentes*, *op. cit.*, p. 16) o «Y las almas tan perdidas de desolación que nunca volverán a ser jóvenes. / Que nunca volverán a ser niños» (*Ibid.*, p. 46).

55 El sueño como abandono de los problemas de la vida también aparece connotado positivamente en este poeta: «El que se abandona, me gusta. El que no se abandona, no me gusta, es así de sencillo. / El que se abandona no me abandona y es el único que no se abandona. / El que no se abandona se abandona y es el único que se abandona» (*Ibid.*, p. 17).

Por su parte, existe una estrecha relación entre algunos textos del poemario madrileño de Baquero Memorial de un testigo (1966), con los versos de este autor. En concreto puede servir de ejemplo el poema homónimo, en el que el yo lírico se caracteriza por su capacidad para integrar un elevado número de percepciones, o «Discurso de la rosa en Villalba» en el que se insiste en su enfoque: «Yo vi una rosa en Villalba»; «pero yo vi la rosa en Villalba», «yo vi la rosa, tan pura y sorprendente»⁵⁶. Recordemos al respecto las similares palabras de la referida traducción de Baquero a este poeta: «yo he visto millones y millones de astros rodar bajo mis pies como las arenas del mar. / Yo he visto los días ardientes como llamas» y un poco más abajo «yo he visto las noches de invierno posadas como un manto. / Yo he visto las noches de estío calmas y dulces como una caída del paraíso»⁵⁷, que son sin duda antecesoras de ese deseo de testimoniar tan propiamente baqueriano.

Aunque la presencia de otros poetas en la obra poética de Baquero es secundaria, o está camuflada, se halla sin «embargo manifiesta en su obra de carácter ensayístico. Entre estos autores circunstanciales cabe mencionar a Aimé Césaire⁵⁸ en lo relativo a los «Poemas africanos» de los que dice Baquero: «Quiero dedicar estas adaptaciones a Lidia Cabrera, la gran traductora del máximo poeta negro de las Antillas, Aimé Césaire»⁵⁹, considerado como máximo exponente de la poética de la negritud, o Leopoldo Sédar Senghor⁶⁰ de quien Baquero versionó algunos poemas suyos como «Congo ¡Oho! ¡Congo oho!», «No hayas temor», «Tótem». O un poema sin título que comienza «Toko-Waly, tío mío, ¿te acuerdas de las noches de antaño?» al que Gastón Baquero titula «Imagen de África». Otro autor que parece tener un subsidiario papel en la poesía de Baquero es Paul Claudel⁶¹, sobre todo teniendo en cuenta la temática religiosa de ambas poéticas, así como el uso del versículo⁶². De manera más subsidiaria el propio poeta hace mención a otros como Albert Camus⁶³, A. Gide, J. P. Sartre, Perse⁶⁴, Flaubert o Balzac que tuvieron algún papel en la revista orígenes procurando dilucidar su importancia en la poética de nuestro autor; o Paul Éluard⁶⁵, a quien Baquero traduce, en *Clavileño*, y que parecen estos

56 Gastón Baquero, «Discurso de la rosa en Villalba», *Memorial de un testigo*, P.C., p. 151.

57 Charles Péguy, «El niño que se duerme», traducción de Gastón Baquero, en *Clavileño*, *op. cit.*, p. 80.

58 Aimé Césaire (Aimé Fernand David Césaire, Martinica, 1913-2008), fue un poeta y profesor francés, ideológico del concepto de negritud, cuya obra ha estado marcada por la defensa de sus raíces africanas (En la revista *Orígenes*, encontramos su poema «Batuc» (vol. I, nº 6, 1945), *op. cit.*, p. 296-300).

59 Gastón Baquero, P.C., *op. cit.*, p. 219.

60 Léopold Sédar Senghor (Senegal, 1906-Francia, 2001) fue un poeta que llegó a la Jefatura del Estado, catedrático de gramática, ensayista, político y miembro de la Academia francesa.

61 Paul Louis Charles Claudel (Villeneuve-sur-Fère, 1868-1955) fue un diplomático y poeta francés. La revista homónima del reconocido grupo Orígenes recoge una obra teatral del autor, traducida por Cintio Vitier, y dividida en dos números consecutivos: «El canje» (vol. VII, nº 38, 1955, p. 245-267) y «El canje (continuación)» (vol. VII, nº 39, 1955, p. 334-356). En *Clavileño* aparece una versión de Cintio Vitier en los números 6 y 7 (Revista *Clavileño*, *op. cit.*, p. 116-117. Igualmente en *Clavileño* publicó los poemas «San José» y «Santa Escolástica», versionados por Cintio Vitier, (*op. cit.*, p. 116-117).»

62 Entre los exponentes de la poesía religiosa del autor cabe citar su libro *A los mártires españoles*, con su uso característico del versículo bíblico, y cuya edición se incluirá en la bibliografía final.

63 «Albert Camus publica dos escritos suyos en la revista *Orígenes*: «Nietzsche y el nihilismo» (vol. V, nº 30, 1952, *op. cit.*, p. 368-378), «Viento en Djemila» (vol. III, nº 17, 1948, *Ibid.*, p. 239-243).»

64 Lezama Lima traduce a Perse, concretamente su poema «Lluvias» en la revista *Orígenes*, concretamente en el número 9, correspondiente al año 1946.

65 Eugène Grindel, conocido como Paul Éluard (1895-1952) fue un poeta francés que cultivó de manera

versos hallar reminiscencias en su propia obra poética. Pensemos para ello precisamente en el verso inicial de «Fin de un monstruo»: «Es necesario que te veas morir / para saber que vives todavía»⁶⁶, y que es reconstruido en un poema suyo: «Homenaje a Jean Cocteau» que también parte de unos versos en francés de contenido similar a los arriba anunciados, dedicados a Éluard por Cocteau: «*Il vous faudrait mourir pour joindre les deux bouts*» (debes morir para juntar los dos extremos), y que nuestro poeta recrea en el mencionado poema: «Hay que morir, amigo, para unir los extremos / de este cotidiano alambre / tendido sobre el abismo de estar vivo»⁶⁷, sin duda una reformulación de los versos arriba mencionados.

A mayores, puede resultar digno de señalar que Baquero escribió un par de poemas que son versiones de sendos poemas de Jean Cocteau, los titulados «Las fotografías de Berenice» y «La primavera», ambos textos de juventud, pertenecientes a sus escritos no publicados como libro⁶⁸, a los que se suma un texto posterior, titulado «La luna es el sol de las estatuas»⁶⁹, que se construye a partir de un párrafo sacado del propio poeta «*La lune est le soleil des statues*», observación poética del autor, procedente de su trabajo como cineasta, y que nuevamente retomará en otros poema suyos como «Canción», en el que de forma más solapada concluye: «salgo al sol silencioso de la luna a roerme las uñas, / a pagar el tributo»⁷⁰, o en el titulado precisamente «Homenaje a Jean Cocteau», que nuevamente hace alusión a esta metáfora del guionista francés: «Y sobre todo hay que morir, amigo, / para quedarnos finalmente convencidos /de que *la luna es el sol de las estatuas*»⁷¹, que supone una cita directa del autor francés, traspuesta al nuevo contexto creado por Baquero.

De igual modo nos podemos referir a un poema de Pierre Ronsard, versionado igualmente por Baquero, el titulado «Versos a María»⁷², y que más tarde retomará para sus propios poemas en «Canciones de amor de Sancho a Teresa»⁷³, sin olvidar otras menciones, igualmente subsidiarias, como la formalizada con Proust, y su recurso a la memoria en su poema «Marcel Proust pasea en barca por la bahía de Corinto», en el que la alusión directa a la novela de este autor se hace patente en los versos finales del poema, en los que afirma:

Esa noche, poco antes de irse a dormir,
Marcel Proust gritaba exaltado desde su habitación:

significativo el Dadaísmo y el Surrealismo. En la revista *Orígenes*, Alberto Baeza traduce sus «Poemas» (vol. I, n° 5, 1945, p. 244-246), pero es que además sus textos están presentes también en la revista *Clavileño*, que contiene dos páginas con poemas de este autor: «Georges Braque», «Georgio de Chirico», «Joan Miró» y «André Massón», traducidos por Guy Pérez Cisneros y Alberto Baeza Flores, y «Fin de un monstruo» y «Apenas una parte de aliento» por el propio Gastón Baquero, en *Clavileño*, n° 3, *op. cit.*, p. 88-89).»

66 Paul Éluard: «Fin de un monstruo», *Ibid.*, p. 89.

67 Gastón Baquero, «Homenaje a Jean Cocteau», *Memorial de un testigo*, P.C., p. 131.»

68 Gastón Baquero: «Las fotografías de Berenice» y «La primavera», *Poemas primeros no recogidos en libros*, P.C., p. 376-377.

69 Gastón Baquero: «La luna es el sol de las estatuas», *El álamo rojo en la ventana*, P.C., p. 335.

70 Gastón Baquero: «Canción», *El álamo rojo en la ventana*, P.C., p. 329.

71 Gastón Baquero: «Homenaje a Jean Cocteau», *Memorial de un testigo*, P.C., p. 131.

72 Gastón Baquero: «Versos a María», *Poemas primeros no recogidos en libros*, P.C., p. 262.

73 Glosando a Ronsard, construirá Baquero los siguientes versos: «¡Toda mi miel / y toda mi delicia! / ¡Toda mi infantil malicia! / ¡Toda alegría / y todo desazón! / Todo lo que es noble / y todo lo que es fino, / con el agua toda / y todo el corazón» (Gastón Baquero: «Canción», *Canciones de amor de Sancho a Teresa*, P.C., p. 95).

“Madre, tráigame 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”.⁷⁴

En vistas de todos los ejemplos contemplados, podemos afinar que nos hallamos ante una continua realimentación por parte de Baquero de todos estos autores que tuvieron un papel fundamental en su pensamiento literario y poético, pero también en su propia experiencia poética, como hemos podido comprobar, se nutre de los motivos precedentes como si un magma alimentase su propia naturaleza personal: el reverso antillano del simbolismo en algunos poemas de Mallarmé como «Aparición» o «La fiesta del fauno», su consideración del poeta como vidente y testigo fundamental de la realidad, que comparte con autores como Valéry o Rimbaud, la fuerte religiosidad de que se impregnan tanto los textos de Péguy como los del poeta cubano, así como el motivo de la inocencia vital para ambos. Entre algunos poetas menos estudiados en este trabajo, se encuentran lo africano de Césaire o de Senghor, la religiosidad y el aporte versicular de Paul Claudel, la idea de la muerte como la otra cara de la existencia de Jean Cocteau, la memoria de Marcel Proust, así como las versiones o simples menciones en su obra «literaria de otros como Ronsard, Camus, Gide, Sartre, Perse, Flaubert o Balzac.

Si a lo largo de estas páginas nos hemos centrado en una realidad hasta el momento olvidada por los estudiosos, la de la impronta que el conocimiento de las letras francesas dejó en el poeta cubano, tan dado a la asimilación de diversos autores y obras, la huella de esta literatura en la poesía de Gastón Baquero es sólo una estrella titilando en la extensa galaxia de unas relaciones intertextuales que comprenderían infinitos puntos de luz, procedentes de otros grandes cuerpos celestes de países como Italia, Portugal, Inglaterra «o Alemania. Todos ellos merecen ser tratados en otra ocasión. *Sic volvere fata*, que diría nuestro autor.

74 Gastón Baquero: «Marcel Proust pasea en barca por la bahía de Corinto», *Magias e invenciones, P.C.*, p. 159.

BIBLIOGRAFÍA

- BAQUERO, Gastón, *Ensayo*, Salamanca, Fundación Central Hispano, 1995, 332 p.
- , *Poesía Completa*, Madrid, Verbum, 1998, 395 p.
- , *Primeros textos (1936-1945)*, preliminar, y compilación de Alberto Linares Brito, Tenerife, Ateneo de la Laguna. Cuadernos de literatura, 2001, 110 p.
- , *Geografía literaria (1945-1996). Crónicas y ensayos*, edición de Alberto Díaz-Díaz, Madrid, Huerga y Fierro, 2007, 240 p.
- , «El sudor de la memoria», *Otro lunes, revista hispanoamericana de cultura*, Julio de 2007, Año I, n° 2, [En línea] en <<http://otrolunes.com/archivos/02/html/gaston/los-lunes-me-llamaba-nicanor-n02-a01-p01-2007.html>> (consultado el 15 de junio de 2014).
- , *Fabulaciones en prosa*, introducción de Alberto Díaz-Díaz, Madrid, Fundación Banco Santander, 2014, 217 p.
- BÉJEL, Emilio, *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, Madrid, Huerga y Fierro, editores, 1994, 206 p. *Clavileño. Cuaderno mensual de poesía*. N° 1-7. La Habana, 1942-1943, Sevilla, Renacimiento, 2009, 174 p.
- CLAUDEL, Paul, *A los mártires españoles*, edición de Tomás Salas, Madrid, ediciones encuentro, 2009, 79 p.
- , *Cinco grandes odas*, Madrid, Siglo XXI editores, 1997, 40 p.
- Espuela de plata. Cuaderno bimestral de arte y poesía* [La Habana, 1939-1941], Sevilla, Renacimiento, 2002, 214 p.
- LÁZARO, Felipe, *Conversaciones con Gastón Baquero*, prólogo de Alfredo Pérez Alencart, prefacio de Jorge Luis Arcos y epílogo de León de la Hoz, Madrid, Betania, 2012, 73 p.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio, «El “Silente compañero” de Gastón Baquero», 25 de mayo de 2012, en Cuba Literaria. Portal del literatura cubana, [en línea], <<http://www.cubaliteraria.cu/articuloc.php?idarticulo=14612&idcolumna=40>>, (consultado el 22 de abril de 2014).
- MALLARMÉ, Stéphane, *Poesía*, versión de Federico Gorbea, Barcelona, Plaza & Janés, selecciones de poesía universal, texto bilingüe, 1982, 204 p.
- Nadie parecía, Cuaderno de lo Bello con Dios*, Número I-X. La Habana, 1942-1944, Sevilla, Renacimiento, 2006, 127 p.
- Orígenes. Revista de arte y literatura*. La Habana 1944-1956. Edición facsimilar, Madrid, Turner libros, 1989.
- PÉGUY, Charles, *El misterio de los santos inocentes*, traducción de María Badiola Dorronsoro, Madrid, Ediciones Encuentro, 1993, p. 179.
- RIMBAUD, Arthur, *Obra poética y correspondencia escogida (1864?-1870)*, México D. F., UNAM, 1999, 324 p.

SERRANO, Pío E. Serrano, “En las estrellas”, *ABC*, Madrid, 16 /05 / 1997.

VALÉRY, Paul, *El cementerio Marino*, Caracas, Caracas Ediciones “grupo Viernes”, 1940, 51 p.

Verbum, La Habana, junio-noviembre, 1937, Sevilla, Renacimiento, 2001. 266 p.

Diana ARADAS BLANCO (1977), A Coruña (España). Es licenciada en Filología Hispánica y Gallega (1999 y 2002, A Coruña), en Filología Románica (2010, Santiago de Compostela), en Teoría de la Literatura y literatura comparada (2007, Valladolid) y Doctora en Filología Hispánica (2014, Salamanca). Desde 2007 es profesora de Lengua Castellana y literatura de Enseñanza Secundaria.

«Una niña sin brazos»: Un poema de Gastón Baquero leído como acto de resistencia en el exilio

«Une enfant sans bras»: un poème de Gastón Baquero lu comme un acte de résistance dans l'exil

Manuel IRIS

Este estudio muestra la afición de Gastón Baquero a la música y más precisamente a la música popular cubana, el bolero. Aborda el análisis del juego intertextual sutil entre el poema «Magnolias para Betina» (Memorial de un testigo, 1966) y la canción del bolero «¿Y tú qué has hecho?» (1921) de Eusebio Delfín y lo interpreta como un modo de resistencia y de afirmación identitaria del poeta exiliado.

Palabras claves: Gastón Baquero, bolero, música popular, poesía, Cuba, exilio

Cette étude montre les affinités de Gastón Baquero avec la musique et, plus particulièrement ici, la musique populaire cubaine, le boléro. Elle aborde l'analyse du jeu intertextuel subtil entre le poème «Magnolias para Betina» (Memorial de un testigo, 1966) et la chanson du boléro «¿Y tú qué has hecho?» (1921) de Eusebio Delfín et l'interprète comme un mode de résistance et d'affirmation identitaire du poète en exil.

Mots clés : Gastón Baquero, boléro, musique populaire, poésie, Cuba, exil

Keywords : Gastón Baquero, bolero, popular music, poetry, Cuba, exile

Domaine : poésie, xx^e siècle, Cuba



La literatura cubana tiene en Gastón Baquero y en Alejo Carpentier a dos de sus grandes melómanos. Ambos hombres fueron exquisitos escuchas de música de concierto y grandes apreciadores del proceso cultural que dio origen a las identidades latinoamericanas. Ambos, igualmente, acusan influencia musical en su obra.

Lamentablemente, la obra de Baquero ha sido poco estudiada en su relación con la música. Tratando de hacer un poco menos enorme este vacío, el presente trabajo busca precisamente hablar de un ángulo particular que poca gente pudiera pensar como un rasgo propiamente baqueriano: su cercanía con la tradición de la música popular cubana, en particular con el bolero, en un poema titulado «Magnolias para Betina».

No es poca cosa, ni es inocente, que Baquero elija un bolero para ejercer una fina intertextualidad, por otro lado bastante evidente. Sabedor de la música de su tierra, y orgulloso de su identidad caribeña y latinoamericana, el poeta sabe o siente lo que ya diversos estudiosos han dicho del bolero, como *summum* de nuestra identidad:

El bolero, en tanto resultado histórico, se construye a partir de influencias variadas que provienen de España, con el aporte de la guitarra, el cajón de madera, la zarzuela, también las entonaciones, giros e inflexiones del cante jondo, la música flamenca y gitana en general. Los países de Europa, particularmente Francia y Austria, aportan la influencia de violines y piano, también se hace sentir la influencia del canto lírico italiano, la melodía de la romanza francesa, la canción napolitana y los aires ingleses de la country dance. El aporte de África y de comunidades autóctonas del Caribe, se expresa con variados instrumentos de percusión, con cantos y danzas festivas y lúdicas que tienen vinculación con la rogativa religiosa paramantener la memoria histórica de sus lugares de origen¹.

Precisamente lo último que se dice es lo que yo propongo que hace Baquero: *mantener la memoria histórica de los lugares de origen*, en su caso Cuba, ya que el bolero es, en realidad, una invención propiamente cubana, habanera:

El bolero nace y se difumina desde La Habana de fines del diecinueve y principios del veinte ciudad que empieza a adquirir los rasgos de la multiculturalidad y el cosmopolitismo, a la vez que a caracterizarse por una promiscuidad creciente no sólo en el roce de las distintas clases sociales, sino también en el roce de los discursos. [...]

Su origen se remonta a 1885, año en que Pepe Sánchez compusiera su «Tristezas», inaugurando el género con su acompañamiento clásico de guitarras y percusión (Terán-Solano, 2000). Pepe Sánchez era sastre, como muchos cantautores populares de “la trova” que junto con cantar a sus amadas ejercían ese oficio u otros como la albañilería o la venta de tabaco.

[...]

Aparecen en la época otros géneros musicales como el tango, el fado, el jazz y el blues, que se mezclarán también con las melodías bolerísticas. El bolero comienza a expandirse durante la década de los locos años veinte, extendiéndose como una red desde el Caribe a todo lo largo del siglo xx y por todo lo ancho de América Latina².

Yo creo que «Magnolias para Betina» es un poema que busca establecer una línea directa que va de su poesía y persona, ahora radicadas en Madrid, a su origen e identidad cubanas. Todo poema (esta es una idea baqueriana) proviene de la música. Este poema que ahora estudio

1 Juan Arzubriaga Podestá, «Apuntes sobre el bolero. Desde la esclavitud africana hasta la globalización», *Revista de Ciencias Sociales*, nº 19, segundo semestre 2007, p. 95.

2 Ana María Baeza Carvallo, «“Sabor a mí”. Aura, bolero e identidad en América Latina», *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, nº 17, enero-diciembre 2008, p. 38-39.

proviene de eso y de Cuba, como el mismo poeta. El texto es muy breve y me parece pertinente citarlo en su totalidad, para luego ir explicando sus conexiones con el bolero:

Magnolias para Betina

El árbol de magnolia parece un hombre mudo.
Está vuelto hacia sí, metido en su hondo adentro,
y ni aún la luz más pura consigue que sonría.

La madera del barco de Caronte es negra y silenciosa
madera de magnolio: solo al ser luna estremécese y vibra
el árbol para el cual no existen las estrellas.

Cuando una niña llamada Betina, niña sin brazos, tristísima Betina,
eleva hacia el magnolio sus ojos pavoridos, sale de entre lo negro
como una estrella espesa, como una mascarilla de alguna extinta rosa
la magnolia lunar; cae la magnolia
sobre el rostro impasible de Betina, borra su llanto,
y regresa hacia su soledad y su silencio el árbol del magnolio.

Publicado en 1966 –esto, es apenas unos años después de la salida del poeta de Cuba–, este poema es parte del libro titulado *Memorial de un testigo*. La anécdota es sencilla: un silencioso y triste árbol de magnolio observa la tristeza de una niña sin brazos llamada Betina, que llora parada bajo su sombra. El árbol, conmovido, deja caer una magnolia sobre el rostro de la niña, y esa flor seca su llanto. Acto seguido, el árbol regresa a su anterior silencio y soledad.

Creo que cualquier conocedor del bolero cubano ha de pensar, leyendo el poema de Baquero, directamente en uno de los boleros más famosos de la isla, titulado «¿Y tú qué has hecho?», escrito en los veinte (unas biografías dicen que fue en 1921 y otras que en 1924) por el compositor igualmente cubano Eusebio Delfín. La similitud de la anécdota de la canción y con la del poema es innegable. Cito la canción:

En el tronco de un árbol una niña
grabó su nombre, henchida de placer.
Y el árbol, conmovido allá en su seno
a la niña una flor dejó caer.

Yo soy el árbol, conmovido y triste.
Tú eres la niña que mi tronco hirió.

Yo guardo siempre tu querido nombre.
¿Y tú, que has hecho de mi pobre flor?

El árbol triste, la niña, la flor que el árbol le deja caer. Los elementos de la anécdota son exactamente los mismos. Las diferencias son igualmente importantes: la niña de la canción no es triste sino alegre, grabando su nombre en el árbol, hiriéndolo. Por su parte el árbol, tan callado en el poema, en la canción toma la voz para preguntar a la niña qué ha hecho con su flor. Baquero, pues, no ha copiado la anécdota sino sus elementos constitutivos para hacer un poema

silencioso, una escena muda, de lo que fue canción. Incluso el acto de escritura de la niña queda completamente cancelado cuando Baquero la describe no solamente triste, sino sin brazos.

Pero hay un detalle en que me parece todavía más evidente que estos dos textos conversan, o bien, que Baquero ha hecho la continuación o contestación de la letra de Eusebio Delfín. La clave, creo, es el nombre de la niña, que en la canción el árbol declara guardar por siempre, y que la niña misma le ha escrito en el tronco. Es un nombre mencionado pero sin pronunciarse. El poema de Baquero, respondiendo, pronuncia el nombre de la niña consolada con la flor: Betina. Ese nombre ha llenado el vacío, develando el misterio plantado por la canción que nunca revela el nombre de la niña, conservado por el árbol. El poema, visto así, no solamente se basa en la canción sino que la completa, quedando enlazados estos dos textos no solamente por su contigüidad sino por su estructura. Por supuesto, este enlace es el enlace de la altísima cultura musical y literaria de Baquero con una parte evidentemente cubana de su identidad. Este acto de intertextualidad, creo, aunque discreto, es una toma de postura en el exilio. Baquero establece que parte de su poesía viene de allí, de ese bolero. «Magnolias para Betina» es, como lo leo, una declaración de identidad cubana, hecha en el estilo siempre discreto y fino de Baquero.

Igualmente creo que es posible establecer una lectura alegórica en la que el árbol, que en la canción representa el amor o el amante que recuerda y se entrega, en el poema de Baquero puede ser la patria misma o la memoria. Tristes y calladas, sombrías y sabias, la patria y la memoria consuelan a los impotentes, los sin brazos, los inocentes que buscan acercarse al árbol que les deja una flor, un recuerdo, una muestra de afecto, y los consuela. Gastón Baquero (como cualquier exiliado) es la niña impotente, sin brazos, acudiendo al árbol de la patria recordada, siempre lleno de consoladoras flores. Dicho en pocas palabras el árbol, venido del bolero, puede ser una representación de Cuba, y la niña una del exilio.

Sin embargo, los lectores de Baquero podrían preguntarse por qué, a diferencia de otros momentos de su obra, el poeta no ha dejado clara, escrita, la relación de este poema con la música. Creo que hay dos motivos fundamentales para esta omisión. El primero es que casi siempre Baquero señala obras de musicales de tipo sinfónico, sin letra, para escuchar mientras se lee el poema, como para crear una atmosfera, para complementarlo, y en este caso la relación no es propiamente con el bolero como género musical sino como género lírico cubano: se ha interesado en la letra. El segundo motivo, que creo el más importante, es la poca recurrencia de Baquero a la obviedad. Me parece que la similitud de estos dos textos salta a la vista y que Baquero ha dejado esa relación, ya de por sí clara, para aquellos que pudieran verla. Casi me parece que ha reservado esa interpretación de poema para otros cubanos o conocedores del bolero. Tal elección de su lector implícito me parece igual una toma de postura encaminada a crear y señalar una identidad todavía propia en el exilio o la diáspora. Es un modo de resistencia y de afirmación de una identidad y una comunidad. Como siempre en Baquero un poema elegante y bello es todo, menos inocente.

BIBLIOGRAFÍA

ARZUBRIAGA PODESTÁ, Juan, «Apuntes sobre el bolero. Desde la esclavitud africana hasta la globalización», *Revista de Ciencias Sociales*, nº 19, segundo semestre 2007, p. 95-117.

BAEZA CARVALLO, Ana María, «“Sabor a mí”. Aura, bolero e identidad en América Latina», *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, nº 17, enero-diciembre 2008, p. 37-48.

BAQUERO, Gastón, *Poesía completa*, Madrid, Verbum, 1998, 395 p. ISBN 84-7962-121-4

GARCÍA, Iván, «Eusebio Delfín, el aristócrata cubano que hacía canciones», Desde la habana, [En línea], 6/10/2010, disponible en: <http://www.desdelahabana.net/eusebio-delfin-el-aristocrata-cubano-que-hacia-canciones>>, consultado el 8/08/2014.

ORTEGA, Josefina, «Eusebio Delfín». *Revista literaria La Jiribilla*, [En línea], 2010, disponible en http://www.lajiribilla.co.cu/2010/n487_09/memoria.html>, consultado el 8/08/2014.

Manuel IRIS - Poeta. Autor de *Cuaderno de los sueños* (Tierra Adentro 2009) y coautor de *Overnight Medley* (ARC Edições 2014). Compilador de *En la orilla del silencio, ensayos sobre Alí Chumacero* (Tierra Adentro, 2012). Ha publicado poesía, ensayo y traducción en revistas como *Tierra Adentro* (México), *Casa de las américas* (Cuba), *Sibila* (España) o *Mapocho* (Chile). Doctor en lenguas romances por la Universidad de Cincinnati (EEUU).

Lectures de Gastón Baquero, poète entre trois mondes

Lecturas de Gastón Baquero, poeta entre tres mundos

Reading Gaston Baquero, poet between three worlds

Michèle Guicharnaud-Tollis

Université de Pau et des Pays de l'Adour – Laboratoire LLC-Arc Atlantique (EA1925)

Cette étude propose une analyse du processus de création poétique qui, à partir des mondes culturels qu'il a intimement vécus, s'exprime chez Gastón Baquero dans une magistrale synthèse transgressive. En effet, depuis les réminiscences africaines de ses origines jusqu'à son séjour en Espagne, en passant par les Antilles de sa jeunesse, ce sont bien divers mondes qui se côtoient avant de se fondre en lui. Cette fusion magique a été largement facilitée par son long exil à Madrid (1959-1997), qui, en outre, a sans doute permis à l'écrivain de se révéler et d'acquérir une grande maîtrise artistique, faite de talent et de technique. L'analyse se centre sur cette production madrilène, notamment sur *Magias e invenciones* (Madrid, 1984) et sur *Poemas invisibles* (Madrid, 1991). Étudiant les modalités de construction de ce monde poétique aux dimensions universelles, elle analyse notamment comment l'écrivain a combiné les échos telluriques aux rythmes musicaux africains (*Poemas africanos*), ses sources d'inspiration les plus vitales au cœur de la culture hispano-américaine, spécialement

*Este estudio propone un análisis del proceso de creación poética que, a partir de tres mundos culturales íntimamente ligados a la vida de G. Baquero, se expresa a través de una transcendental fusión transgresiva. En efecto, desde las reminiscencias africanas de sus orígenes hasta su estancia en España, pasando por las Antillas de su juventud, varios mundos culturales se combinan hasta fundirse en él. Su largo exilio en Madrid (1959-1997) contribuyó con fuerza a crear esta fusión mágica y le permitió revelarse a sí mismo dándole una gran maestría artística que conjuga a la vez talento y técnica. El análisis se centra en los escritos madrileños, esencialmente *Magias e invenciones* (Madrid, 1984) y *Poemas invisibles* (Madrid, 1991): estudia las modalidades de construcción de este mundo poético con dimensiones universales y analiza sobre todo cómo el escritor combinó los ecos telúricos con los ritmos musicales africanos (*Poemas africanos*), sus fuentes de inspiración más vitales en la misma cultura hispanoamericana especialmente en su vivencia antillana (Lezama Lima, Lydia*



de l'intimité antillaise (J. Lezama, L. Cabrera, etc.), et au monde espagnol, avant de s'ouvrir finalement sur une très large vision culturelle. Comme pour toute pensée et écritures métisses, cette analyse tente de saisir l'« oscillation » permanente entre ces trois mondes en terre étrangère, et de dégager cette imbrication interculturelle transgressive surtout tangible dans les « interstices du texte » (S. Gruzinski).

Mots-clés : poésie, Gastón Baquero, Cuba, exil

Domaine : xx^e siècle, poésie

Cabrera, etc.), y con la fuerte impronta del mundo español, para abrirse finalmente a una visión cultural muy amplia. Como en el caso de cualquier pensamiento o escritura híbrida, intenta analizar esta « oscilación » permanente entre tres mundos en tierra extraña, y destacar esta imbricación inter-cultural transgresiva que emerge sobre todo en los « intersticios » del texto (S. Gruzinski).

Palabras claves: poesía, Gastón Baquero, Cuba, exilio

«Vuela la geografía dislocada ;
Vuela la historia, quédanse palabras
Ya quietas en su estar de tantos años

(« Isladeverdeoro: Eugenio Florit habla del autor », Eugenio Florit, Miami 1991)

Introduction

C'est pendant son exil madrilène, à partir de 1959, que Gastón Baquero a sans doute donné le meilleur de lui-même en matière poétique. Alors parvenu au sommet de sa maturité, il maîtrise parfaitement son art, assis sur les expériences successives de sa vie. Depuis son enfance à Banes, son adolescence et sa jeunesse à La Havane aux côtés de *origenistas*, jusqu'à sa vie madrilène, cet éternel migrant a entremêlé des souvenirs et surtout (re)créé des mondes poétiques variés qui, à en juger par le nombre des hommages qui lui sont mondialement rendus en 2014 à l'occasion du centenaire de sa naissance¹ continuent de susciter l'admiration et l'émerveillement des critiques.

« La pierre angulaire de son travail poétique »² est essentiellement constituée par le voyage imaginaire entre plusieurs mondes. Car Baquero a voyagé géographiquement mais aussi dans la littérature du monde. Pour lui la poésie avait fondamentalement une fonction maïeutique en ce qu'elle faisait exister ce qui jusque-là était inexistant³. Rendre le monde intelligible et même visible, lire les mystères du monde et donner la parole à l'Intelligence (qu'il opposait à la Nature brute), tel fut le principe créateur⁴ instinctif qui le poussa à écrire.

Il a puisé aussi aux sources des plus grands écrivains dont la liste ou le rappel, déjà établi(e) par Felipe Lázaro et Efraín Rodríguez Santana⁵, serait fort longue à reproduire ici. Sa culture sans frontières avait peu à peu fait de lui un homme encyclopédique : ceux qui le fréquentaient à Madrid le disaient intarissable sur la littérature et sur la vie et se remémorent encore ses discours interminables. Comme l'explique Felipe Lázaro⁶, il fascinait ses auditeurs.

1 À La Havane, Madrid, Salamanque, Grenade, Miami, New York, La Nouvelle-Orléans, etc.

2 Felipe Lázaro, « *La invención de lo cotidiano en la poesía de Gastón Baquero (1998)* », Ponencia leída en la Mesa redonda « *Literatura cubana III : imágenes y revelaciones : el exilio y la luz en la poesía cubana* », 2 de agosto de 1998, dans Felipe Lázaro (ed.), *Gastón Baquero : La invención de lo cotidiano*, Madrid, Betania, 2001, p. 65.

3 « *Dar existencia a lo tenido hasta ese momento por inexistente, es la función mayeutica de la poesía* » (« Al final del camino », mayo de 1984), « *Magias e invenciones* », *Poesía completa* (désormais : PC), Madrid, Verbum, 1998, p. 154).

4 « *Lo único que me ha interesado en este viaje hacia el morir es que estar vivo, es inventar, fabular, imaginarle a una realidad cualquiera la parte – el completo – que creía le faltaba* ». « Al final del camino », PC, *Ibid.*, p. 155.

5 « *Con los años, Rilke y Whitman le regalaban iterables sombreros viejos. Su bastón se llamaba Eliot. Vallejo, taciturno y cabizbajo, le esperaba todas las madrileñas noches en Antonio Acuña, calle que frecuentaron los más jóvenes poetas cubanos de dentro y fuera de la isla. Ahora bien, sus contertulianos preferidos siempre fueron Brull y Ballagas, ofreciéndoles sus manos* » (Felipe Lázaro, *La invención de lo cotidiano*, op. cit., p. 72). Ou encore : « *Con una visión universalista de la cultura, en sus versos desfilan Oscar Wilde y Dylan Thomas, Cocteau o Emily Dickinson, pero, a la vez, en su quehacer poético está enraizada nuestra propia identidad cultural* » (*Ibid.*, p. 73).»

6 « *Lacera y cuesta recordar diálogos, conversaciones y hasta confesiones, pero la sola presencia de su persona, de su figura, fue gratificante para aquéllos que lo conocimos y, de su amistad, comprendimos, felizmente, que en nuestra existencia residía la patria mayor : el universo* ». Felipe Lázaro, *La invención de lo cotidiano*, op. cit., p. 72.

Apparemment adapté à cette vie madrilène, il n'en vivait pas moins davantage dans le souvenir, la mémoire et l'imagination que dans la réalité : ce qui lui manquait, il l'inventait. Vu l'intensité de son amour pour sa terre natale, Cuba et plus précisément la région orientale, il n'est pas risqué d'avancer que son inventivité et sa poésie ont en permanence comblé le grand vide créé en lui par l'éloignement de la patrie. Mais s'adapter, c'est aussi créer et recréer à l'infini, c'est osciller toujours entre soi et son milieu⁷.

C'est cette oscillation permanente entre trois mondes que nous tenterons d'étudier ici dans quelques productions madrilènes. En nous centrant prioritairement sur *Magias e invenciones* (Madrid, 1984, désormais : *MI*)⁸ et sur *Poemas invisibles* (Madrid, 1991, désormais : *PI*), nous proposons ici quelques lectures de poèmes et étudierons les modalités de construction de ce monde poétique original : l'écartèlement ou plutôt l'oscillation – pour reprendre l'expression de Maurice Toussaint – entre trois mondes culturels : américain (le plus souvent antillais), africain et européen, autant d'espaces qui tantôt se chevauchent, tantôt se séparent, tantôt convergent ou divergent pour nous offrir le meilleur de sa poésie.»

Le « retour au pays natal »

Un insulaire à Madrid

Comme pour tout exilé, il importe de se pencher sur la façon dont Baquero vécut son rapport à l'île depuis son exil à Madrid, au n° 5 de la rue Antonio Acuña où il résida de 1959 à sa mort. Comme il l'exprimait dans une lettre adressée à Lydia Cabrera, il s'y est toujours senti étranger : « [...] *nunca hemos dejado de sentirnos extranjeros dondequiera hayamos vivido y vivamos fuera de Cuba. Albert Camus lo expresó a la perfección* : “Étranger, qui peut savoir ce que ce mot veut dire ?” »⁹.

Mais il confia également que cet éloignement n'était pas un réel problème, dans la mesure où l'île ne cessait de l'habiter et où cette présence constante trouvait à se manifester. La Poésie révélant à ses yeux l'invisible, tout dans son domicile madrilène la rappelait à son souvenir : son drapeau, aussi bien que les photos des grands hommes de l'histoire cubaine, de sa famille et de ses amis cubains les plus chers. Par ailleurs, tous tapissés de livres, les murs de sa bibliothèque attestaient en même temps l'ampleur de sa culture : « *Primero fueron las conversaciones interminables en aquella apretada salita suya, rebosante de libros y claves inequívocas de la identidad del poeta : la bandera, el escudo, las imágenes de Martí, Maceo, su madre, Lezama, Lydia Cabrera* »¹⁰.

7 « S'adapter, c'est-à-dire se définir dans l'interaction entre soi et un milieu, c'est osciller », a écrit le linguiste Maurice Toussaint dans « Reflexiones parafileológicas sobre lo cíclico », *Glosa* [Cordoue], 3, 1992, p. 93.»

8 Nous excluons de cette étude *Poemas de otro tiempo* (1937-1947), mais surtout, de la période madrilène, *Poemas escritos en España* (1960), *Memorial de un testigo* (1966), qui figurent dans le recueil *Poesía completa* (1998), pour ne nous centrer que sur *Magias e invenciones* (1984), *Treintaidós magias e invenciones*, *Poemas africanos* (1974) et *Poemas Invisibles* (1991) auxquels s'ajoutent *Moneditas halladas en el último rincón del chaleco*, *Dos Poemas* de G. Baquero (Valladolid, 1997) et *Poemas últimos no recogidos en libros unitarios*.

9 « Una carta de Gastón Baquero a Lydia Cabrera », *Penúltimos días, Historia y archivo* [en ligne], dernière mise à jour : 01/01/ 2014, disponible sur www.penultimosdias.com/2014/01/05/una-carta-de-gaston-baquero-a-lydia-cabrera (consulté le 16/08/2014).

10 Bladimir Zamora Céspedes, « Las piezas que faltaban », dans Felipe Lázaro, *La invención de lo cotidiano*, op. cit., p. 75.

On a beaucoup insisté sur sa *cubanía*, son goût immodéré pour les plats créoles qu'il partageait avec ses amis madrilènes et tout spécialement pour le *congrí* dont il disait qu'il était de l'Orient. Était-ce une façon d'exorciser le présent, d'installer son passé dans son présent, ou de lutter encore contre l'angoisse de l'inconnu et l'obsession de la mort qui toujours l'a tenaillé¹¹. On raconte même qu'il dormait avec la lumière de sa chambre allumée pour éviter que ne surgissent en lui des fantômes de Cuba : « *Me confesó que ya hacía varios años él dormía con la luz de su cuarto encendida. Era el único modo de impedir, que al tirarse a la cama para descansar, le asaltarán los fantasmas de la Isla* »¹².

Alors qu'il était à la résidence du troisième âge d'Alcobendas, il confia à Bladimir Zamora Céspedes : « *-Ay, miijo, estoy en un exilio dentro de otro exilio* »¹³.

Même éloigné de son île natale, Baquero se sentait donc fortement cubain. Il faut dire aussi que sa conception très large de la cubanité lui faisait considérer que tout exilé cubain était cubain au même titre que n'importe quel Insulaire de l'intérieur. Par là il rejoignait de nombreux autres écrivains de la même diaspora, tels qu'Antonio Benítez Rojo et tant d'autres. D'où son appel permanent à l'union et à la réunion de tous les Cubains, sur place ou déplacés, où qu'ils résident, autour de la poésie du monde :

Dedicatoria

[...] A los muchachos y muchachas nacidos con pasión por la poesía en cualquier sitio de la plural geografía de Cuba, la de dentro de la Isla y la de fuera de ella

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.¹⁴

De ses amitiés avec les poètes et écrivains de son pays, on retient surtout ses rapports privilégiés avec le Maître des *origenistas*, José Lezama Lima, dont il célèbre la mémoire dans un beau poème funèbre, le sonnet « *Epicedio para Lezama* »¹⁵. La géographie y est complètement disloquée, à l'image de l'universalisme recherché par Lezama, et elle nous transporte du côté du Nil, de l'île Trapobana¹⁶ et de Milet. De même, son admiration pour Lydia Cabrera était sans limites, et il lui a dédié des textes de tonalité différente : ludique dans « *Charada para Lidia Cabrera* »¹⁷, plus intimiste dans sa correspondance. Une lettre qu'il lui adressa à l'occasion de son anniversaire un 10 mai 1982 et récemment mise au jour constitue un témoignage émouvant de son amitié pour la Cubaine et, au-delà, un exemple éloquent de son amour indéfectible pour l'île. Baquero y exprime son admiration pour l'ethnologue et la conteuse et leur amour partagé pour la terre natale. Le lecteur y retrouve à la fois la *criolledad* et la *cubanía*, la fierté d'être et de se sentir cubain et l'attachement viscéral à la patrie :

11 Voir son poème « *Testamento de un pez* » (1948).

12 Bladimir Zamora Céspedes, « *Las piezas que faltaban* », *Ibid.*, p. 76.

13 *Ibid.*, p. 77.

14 « *Dedicatoria* », *PI, PC*, p. 246.

15 *MI, PC*, p. 158.

16 C'est un rappel de Cervantès et du Quichotte.

17 *MI, PC*, p. 209.

Frente a los que intentan borrar de la conciencia de los cubanos, hállese dentro o fuera de Cuba, y sea cual sea la edad de cada uno, la noción verdadera de patria, de la cubanía, de la criolledad (noción excluyente de la esclavitud y de la crueldad, los dos pilares del comunismo), frente a esos desdichados, ¿ no tenemos que sentir multiplicada por mil la gratitud ante los que como tú aman a Cuba, y traen cada día un recuerdo, una lucecita más para que no se esfume la imagen, para que no se haga en nosotros la oscuridad de oscuridades que es no amar a una patria, no sentir unas raíces, no recordar la enorme dicha de haber nacido en Cuba, la gloria de ser cubano ?¹⁸

Par ailleurs, Baquero considérait que son amie, profondément attachée aux cultures africaines, était l'un des écrivains qui avaient le mieux su évoquer la spiritualité des Noirs¹⁹. Ces élans patriotiques sont évidemment à replacer dans le contexte de l'expérience douloureuse de leur exil commun.

De très nombreux poèmes se dégagent la présence prégnante de l'île, même au travers de grands débordements lyriques étrangers à Cuba, et donc de portée plutôt universelle. Dans « *La luciérnaga* »²⁰ par exemple, où c'est un haïkú japonais qui chante « *Perseguida la luciérnaga / se esconde en la luna...* », on assiste à un échange mystérieux – peut-être complice – entre la lune, royaume de la mort, et ici-bas, le ver luisant, au côté de l'homme- enfant. Entre l'astre et le ver passe un message d'amour total, comme aussi entre ce dernier et l'enfant. Malgré son inspiration orientale, ce poème s'enracine au plus profond des coutumes et des croyances insulaires : en effet, la chanson rappelle que le ver luisant se nomme *cocuyo* à Cuba et qu'il y est très fortement lié à la *ceiba*, l'arbre magico-religieux qui fait partie intégrante du folklore cubain et autour duquel gravitent les pratiques afro-cubaines de la *santería*. Bel exemple d'une poésie alliant universalisme et localisme !

Le voyage en Afrique, matrice de la vie

Par ailleurs, cet amour pour l'île ne peut être dissocié de son amour pour l'Afrique. Lui-même mulâtre, Baquero n'a cessé d'encenser et de chanter le continent de ses origines.

Autour de l'Afrique gravitaient en lui toutes les manifestations ou expressions qui puisaient aux sources d'un monde dont se nourrissait la culture caribéenne, notamment cubaine. Aimant se remémorer et retrouver ceux qui s'étaient penchés sur ces racines africaines et leur culture, il avait inscrit Aimé Césaire au panthéon des grands noms liés à la culture africaine, aux côtés des initiateurs de l'afrocubanisme et des amoureux des rythmes africains tels que Mariano Brull, Emilio Ballagas.

Malgré leur indéniable intérêt, ses « Poèmes africains » (« Poemas africanos », 1974) publiés dans *MI* occupent un espace sui generis au sein de sa production et ont été assez peu étudiés. Pourtant, dans l'introduction Baquero y apporte un message. Il s'agit pour lui d'offrir, sinon une traduction, du moins une adaptation de poésies africaines écrites par des auteurs qu'il considère comme les authentiques représentants de la poésie noire : le Nigérian Gabriel Okara, le Sénégalais Leopold Sedar Senghor, la Mozambiquaise Noemia de Sousa, Antoine-Roger Bolamba du Congo belge, Jean-Joseph Rabearivelo de Madagascar ; auxquelles s'ajoutent deux

18 « Una carta de Gastón Baquero a Lydia Cabrera », *art. cit.*, www.penultimosdias.com/2014/01/05/una-carta-de-gaston-baquero-a-lydia-cabrera.

19 « *Ese es el gran aporte de Lydia, quitar al negro de esa cosa cómica y elevarlo al papel de una cultura, de una verdadera espiritualidad* », dit Baquero (Alberto Díaz-Díaz, *Perfil íntegro de G. Baquero*, Madrid, Ed. Visión Libros, 2011, p. 201).

20 *Poemas últimos no recogidos en libros unitarios*, PC, p. 289.

chants anonymes de la tradition orale bambara et bantu. Il s'insurge avec force contre la prétendue poésie afro-antillaise, qu'étudient sociologues et autres analystes du « racisme masqué », mais qui, à de très rares exceptions près, à ses yeux n'est ni poésie ni noire ! Les adaptations de poèmes qu'il propose, en revanche, montrent à la perfection « l'émouvante et magnifique spiritualité de l'homme noir »²¹. En les dédiant à son amie Lydia Cabrera, grande traductrice d'Aimé Césaire, selon lui le plus grand poète noir antillais, notamment de *Cuaderno del retorno al país natal*, Baquero rend du même coup hommage à son travail de traduction, qu'accompagnent les dessins de Wilfredo Lam.»

Cette sélection des poèmes n'est pas le fruit du hasard : elle mise sans doute sur l'oralité, qui donne leur véritable vitalité à ces voix africaines. Chaque poème étant un message fait pour être dit et entendu, des voix y sont convoquées²², entendues²³, invoquées²⁴. Comme dans la pensée africaine et dans sa tradition orale, ces poèmes doivent être lus sur le mode musical et incantatoire, car ils pénètrent dans l'intimité de la forêt et plus généralement de la Nature, ainsi que dans les profondeurs secrètes et les forces occultes de la nuit²⁵ : l'Esprit de la Force du Feu²⁶ que l'homme idolâtre, les chants du Vautour Victorieux²⁷ que les guerriers sans peur écoutent, le pouvoir de l'Ancêtre, la protection du totem, etc. Dans la production de Baquero, la présence africaine ne se limite pas à ces poèmes strictement africains. Elle apparaît dans d'autres poèmes des *PI* tels que « *Invitación a Kenia* »²⁸, sorte de songe où le tigre du Kenya invite à revenir au pays des ancêtres, sous la lumière blafarde de la lune annonciatrice de mort. Ce retour aux origines africaines, si important pour Baquero, qu'il assimilait au retour à l'enfance, prend ici la forme du conte où le tigre kenyan incite l'auteur-narrateur à le rejoindre et à retrouver la magie du monde des croyances africaines qui, à l'heure de la mort²⁹, scelle la destinée des hommes : là où, au royaume des forêts du pays, le tigre, le chevrotain et l'aigle sont rois.»

«On s'arrêtera aussi sur « *Piano y tambor* » où le nigérian G. Okara, dans ce même recueil de *Poèmes africains* (*MI*), exalte les temps anciens « quand les forces de l'homme étaient pures et joyeuses »³⁰, lorsque la rumeur venue des profondeurs de la forêt africaine habitée de tigres et de jaguars et la résonance mystique des tambours faisaient retentir les échos d'une enfance associée au giron maternel. Mais le temps de l'enfance est tout à coup brisé par la musique délicate d'un piano surgie de terres lointaines qui se dissout dans la forêt. Partagé entre deux âges – la vigueur

21 «Introduction de Baquero à « *Poemas africanos* », *MI*, *PC*, p. 218.

22 « *Convoco la voz de los Korás Koyaté* », « *Congo* », *MI*, *PC*, p. 223.

23 « *Oigo muchas voces* », « *Adhiambo* », *Ibid.*, p. 226.»

24 «*Oid el canto del Buitre* » (« *Dongo, el tigre* », *Ibid.*, p. 233), ou encore « *Oye mi voz un hombre sin miedo te invoca* » (« *Canto del fuego* », *Ibid.*, p. 234).

25 Voir dans « *Imagen de África* » de Leopold Sedar Senghor : « *Noche de África, mi noche negra, /mística y clara, negra y brillante* ». *Ibid.*, p. 228.

26 « *Fuego de los hechiceros, Espíritu de las aguas inferiores, / Espíritu superior a los aires, [...] Espíritu de la Fuerza del Fuego, Oye mi voz : un hombre sin miedo te invoca* » (« *Canto del Fuego* » Bantú, anónimo, *Ibid.*, p. 234).

27 « *Dongo el tigre* », *Ibid.*, p. 233.

28 *PI*, *PC*, p. 263.

29 « [...] que no cuente conmigo a la hora de su muerte / [...] que no intentes viajar por el país de la muerte de espaldas a la Reina del Leopardo / [...] Te esperamos en Kenia, te esperamos, / para que quedes salvo de morir sin la bendición / de los cielos ». *Ibid.*

30 *MI*, *PC*, p. 219.

de la jeunesse, voire de l'enfance³¹, d'une part, et la fragilité de la vieillesse d'autre part –, le narrateur se retrouve prisonnier, quasiment écartelé entre le rythme puissant et mystique de la forêt et les délicates plaintes du concert. Entre le tambour et le piano, ces deux représentations métonymiques de l'Afrique et de l'Europe occidentale, se livre aussi le combat intérieur du poète déchiré entre deux mondes culturels, mais également entre les deux temporalités extrêmes de la vie.

Il en va de même dans les trois « Variations antillaises sur des thèmes de Mallarmé » qui, comme chez Aimé Césaire, reprennent le thème du retour à la maison natale et du retour sur soi. Mais « La casa en ruinas » (II)³² scelle l'inanité de ce retour, quand les amarres sont rompues et que la maison est en ruines. En revanche, « Aparición » (III), qui célèbre la métamorphose d'Aphrodite en une belle mulâtresse³³ aux yeux verts, vient illuminer la vie de l'auteur-narrateur. Implicitement, elle chante aussi la fête du métissage et de la terre antillaise³⁴, la gaieté de ses femmes, le scintillement du soleil sur la mer et la douceur de sa brise qui transforme les nuits antillaises en paradis :

*Abrió 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 un golpe / 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.*³⁵

« La Fiesta del fauna (I) » met pareillement en scène un beau mulâtre au regard de feu, un magnifique faune mallarméen qui, comme précédemment Aphrodite, lance des flammes vertes³⁶, et s'unit ensuite à la nymphe. L'assimilation est totale entre la pureté et la beauté des êtres mallarméens et celles du mulâtre « bois de miel et de cannelle »³⁷, élevé ici à la hauteur des dieux antiques. Les réminiscences de l'élogue « L'après-midi d'un faune » (1876) de Mallarmé sont ici évidentes, et l'admiration que Baquero avait pour lui n'étonne pas si l'on pense à tout ce qui rapprochait les deux hommes : un même goût pour l'Antiquité, une même conception de la poésie pure, le parallélisme qu'ils établissaient tous les deux entre histoire de l'humanité et histoire personnelle, l'obsession de la jeunesse. Mais le Cubain y adjoint une touche américaine : l'omniprésence, en arrière-plan, des beautés de la nature antillaise, et notamment insulaire.

31 « [...] y de un golpe me encuentro / niño otra vez ». *Ibid.*

32 « Hoy he vuelto a la casa donde un día / mi infancia campesina conociera / el pavor y la extraña melodía/ De encontrar otra vez lo que muriera. [...] en vano vine en busca de mí mismo » (« La casa en ruinas », « Variaciones antillanas sobre temas de Mallarmé ». *Ibid.*, p. 170.

33 « Nadie viera en el pueblo, jamás, mujer tan hermosa. / Tenía la belleza de las islas, el color de las islas, la risa de las islas. / No era de allí, ni acaso de la tierra era : vendría del país de las magnolias ». « Aparición », *Variaciones...*, *Ibid.*, p. 173.

34 Il se fera également le défenseur du métissage dans *Indios, blancos y negros en el caldero de América*.

35 « Variaciones antillanas sobre temas de Mallarmé » (1967). « Aparición III », *Ibid.*, p. 172.

36 « aquél cuya mirada era / una llama verde y sofocada [...] hundió entre las ramas la verde llamarada de sus ojos ». « La fiesta del fauno » (I), « Variaciones... », *Ibid.*, p. 168-169.

37 « Doradas piernas, estilizados muslos, / andar que la gacela imitaría, / iba el hermoso bosque de miel y canela... ». *Ibid.*, p. 168.

Voyages imaginaires interculturels : sur la voie de la transculturation

Rien n'est moins statique que la poésie baquérienne. Mouvement, dynamique, errance sont partout ; et le voyage imaginaire entre les continents y est sans doute l'un des thèmes privilégiés. Dans *PI*, « *El viajero* » fait du poète ce migrant par excellence qui va de Lisbonne à Varsovie en sifflant avec insouciance la *Barcarole* des Contes d'Hoffmann. Les références à des lieux situés aux antipodes les uns des autres se succèdent, les voyages ou leurs représentations métaphoriques, voire allégoriques, se multiplient : le galion³⁸ de Philippe II parcourt les océans de Manila à Acapulco ; Balsamo, l'aventurier Comte de Cagliostro, se déplace³⁹ en compagnie de son chat ; la Baronne Humperdansk chevauche vers le Nouveau Monde, pour ne citer que ces exemples.

Dans ses pièces, le poète se plaît à traverser des mondes littéraires et artistiques variés et à accumuler les références aux mondes littéraires de tous les continents et aux auteurs de toutes latitudes. Avec eux, il franchit les frontières, revisite le monde, l'Afrique, l'Amérique et l'Europe essentiellement, parfois aussi l'Asie. Que ses voyages soient vécus ou poétisés, on ne cesse de le voir, lui ou ses doubles, toujours en retrait ou à distance, avec ses amis écrivains à Paris, Madrid, Oviedo, Munich, Amsterdam, La Havane, etc. Convoquant ainsi divers écrivains européens (espagnols, français, britanniques) et américains, la poésie de Baquero en vient à entremêler des continents et à métisser plusieurs mondes culturels pour en recréer de nouveaux. Cette hybridité transculturelle opère une véritable « transculturation » au sens où l'entend Fernando Ortiz⁴⁰.

Ainsi, sa rencontre à Paris avec César Vallejo évoquée dans « Con Vallejo en París – mientras llueve », fait d'emblée ressortir une sorte d'incongruité : l'immersion du monde indien dans les fastes d'une capitale brillante et mondaine du monde occidental. Mais peu à peu la puissance sociale de sa poésie s'impose et envahit l'espace littéraire, au point que le Péruvien en vient à se confondre avec Paris. Métaphoriquement, cette force poétique devient un parapluie qui le protège du tonnerre et des éclairs, de la colère et de l'indignation que déclenchent en lui les malheurs du monde. Car pour lui toute la misère du peuple indien, toutes les injustices humaines se sont déversées sur la capitale transfigurée. Ses poèmes, qui sont ceux de l'écrivain métissé qu'il est – Abraham de son second prénom, il est rebaptisé Adam et Abel par Baquero –, deviennent des boucliers, de véritables antidotes efficaces pour lutter contre toute cette misère, à l'échelle andine, parisienne⁴¹ et, au-delà, planétaire⁴².

38 « El Galeón », *MI*, *PC*, p. 174-175 est aussi la représentation métaphorique de l'immensité des ambitions et du pouvoir de Philippe II qui, depuis l'Escorial observait les pérégrinations des galions espagnols partis aux Amériques pour récupérer de lourds chargements d'or, d'argent, de métaux précieux, d'épices et de toutes sortes de produits d'outre-mer qui venaient remplir les caisses de la royauté : « *El Escorial era / un galeón construido por el rey un día para viajar /, sin moverse de su rígido taburete, desde Castilla hasta Acapulco, / desde Acapulco hasta Manila, desde Manila hasta el cielo* » (1971). *Ibid.*, p. 175.»

39 Dans le poème « El Gato personal del conde Cagliostro », voir les multiples références aux voyages de cet aventurier. « *Viajaba conmigo : en París.../ (Conocimos en Munich, en una pensión alemana* » / [...] *paseábamos por Amsterdam, por el barrio judío de Amsterdam* ». *Ibid.*, p. 194).»

40 Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Barcelona, Ed. Ariel, 1973, p. 134-135.

41 « [...] a París le hace falta un Aconcagua ». *PI*, *PC*, p. 250.

42 « [...] y voy a lloverle a Dios sobre / su misma cara / el sufrimiento de todos los humanos » (*PI*, p. 250).

Sur un ton plus badin, Baquero se promène avec Federico García Lorca dans les rues de La Havane⁴³. Dans un poème de 1940⁴⁴, il avait déjà rendu un vibrant hommage à l'Andalou. « Himno y escena del poeta en las calles de La Habana » correspond au moment où le poète espagnol se trouve dans la capitale cubaine où il est arrivé en 1930. Lorca aimait à dire que « La Havane était une grande Cadix » et, au vu des quartiers qu'il avait visités (Regla, Guanabacoa, etc.), poétiquement il en venait à les superposer jusqu'à les confondre et à ne plus savoir distinguer de La Havane⁴⁵ les grandes villes d'Andalousie (Séville, Cordoue, Cadix, Grenade, bref l'essentiel de la région). Quoi qu'il en soit, il céda aux charmes envoûtants de la capitale et finit par s'en remettre à la protection des divinités afro-cubaines, Yemayá et Ochún.

En nous transportant dans le milieu artistique de la bohème parisienne ou de la musique et du théâtre, en opérant la transgression par l'humour, les *PI* proposent également des pièces d'une incongruité et d'une cocasserie étonnantes. Dans « Oscar Wilde dicta en Montmartre a Toulouse-Lautrec la receta del coctél bebida en la noche antes en el salón de Sarah Bernard », le rapprochement ludique des trois représentants de la littérature et des arts de la Belle époque parisienne ne relève pas de la pure invention⁴⁶. Néanmoins, c'est pour Baquero l'occasion de proposer du mélange une transposition qui fait retrouver toutes les saveurs et les odeurs des Antilles propres aux Barbades, à la Guyane, à la Martinique, au Surinam. Ainsi associé à l'époque coloniale du temps des grands aventuriers européens vers l'Amérique (Walter Raleigh), ce philtre devenu magique concentre en lui toutes les saveurs du passé et de l'histoire (jusqu'au raffinement de la culture abbasside du calife Haroun-Al-Raschid). Le ton badin, familier, fantaisiste et volontiers provocateur (deux gouttes de sperme d'adolescent, ou du lait de chèvre de Surinam entrent dans la recette...) fait pénétrer dans un jeu néobaroque où le poète s'amuse des variantes lexicales (par exemple, « ajonjoli » ou « sésamo » ou « tajina »). Mais cette débordante sensualité exotique, cette exubérance verbale sont entremêlées de quelques touches parisiennes (mention d'artistes, beuveries de la bohème dans le Montmartre de la Belle Époque, boisson antillaise aussi simple à réaliser qu'un french-cancan). Comme si, à travers ce cocktail pour le moins original, il filait la métaphore d'un nouvel *ajiaco*, Baquero mélange culture antillaise et emprunts à des époques, des horizons et des impressions culturelles variés porteurs d'un universalisme fécond.

On reste encore dans le voyage imaginaire lorsque Baquero transporte fictivement Marcel Proust dans la baie de Corinthe pour une promenade en barque et défie à nouveau toute vraisemblance. Car, en faisant des jeunes filles d'Honfleur les plus belles de Corinthe, les « colombes en fleur de Corinthe », notre poète défie et transgresse la vérité, puisque, on le sait, l'auteur de *À la recherche du temps perdu* vivait reclus dans l'enceinte d'une petite chambre, consacrant l'essentiel de son temps à l'écriture. Mais Baquero pousse l'inventivité encore plus loin en ménageant un effet de surprise final. En effet, si les cinq dernières lignes ramènent à une certaine réalité, tout le poème se présente comme un rêve éveillé de Proust sursautant d'exaltation à la vision de son double, le

43 «Ailleurs, il s'est longuement exprimé sur les séjours d'écrivains espagnols à La Havane comme Fernando de los Ríos, Manuel Altolaguirre, José Gaos, María Zambrano, pour ne citer qu'eux. Il regrette que l'université de La Havane n'ait pas su s'honorer de leur présence et estime que l'accueil qu'elle leur réserva ne fut pas à la hauteur de leurs talents (F. Lázaro, *Conversación con Gastón Baquero*, Prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, Epílogo de José Prats Sariol, Madrid, Betania (« Palabra Viva »), 1994, p. 30).

44 « Homenaje a Federico Garcia Lorca », *Poemas primeros no recogidos en libros*, PC, p. 363-364.

45 « Himno y escena del poeta en las calles de La Habana », *PI*, PC, p. 253.

46 Les biographes du poète désinvolte et libertaire Oscar Wilde, brisé et ruiné sur la fin de sa vie dans les années 1898-1900, évoquent effectivement ses rencontres avec les deux autres artistes.

poète grec Anaximandre⁴⁷. Assis sous le soleil, sous son ombrelle mi-verte mi-bleue, à l'écart du monde, ce sage passe ses journées à retrouver le temps en compagnie de jeunes filles en fleur, avant de rentrer chez lui le soir écrire de petits poèmes sur les « jeunes colombes en fleur »; jusqu'au jour où, dans la baie de Corinthe, il aperçoit sur une barque un vieil asthmatique couvert d'un chapeau de paille ceint d'un ruban rouge, ramant lui aussi contre le temps : « La « *barca, inmóvil en medio de la bahía, vencía también el tiempo* »⁴⁸.

Dans ce poème en prose, c'est ce songe brusquement interrompu, pure invention de Baquero, qui ramène à la réalité et inspire à Proust *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* : autant chez Anaximandre que chez lui ou chez Baquero⁴⁹, l'obsession du temps est omniprésente, et constants les efforts pour surmonter ses effets et conquérir à chaque instant quelques bribes d'éternité :

Esa noche, poco antes de 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 mi obra.
Voy a titularlo: « A la sombra de las muchachas en flor »⁵⁰.

Si la géographie est bouleversée, l'histoire l'est tout autant, et de ruptures chronologiques en anachronisme, c'est un monde carnavalesque qui se trouve créé. Sainte Catherine de Sienne (1347-1380) danse avec Louis XIV et l'empereur Moctezuma susurre des contes érotiques à l'oreille de Marie Antoinette⁵¹... Baquero joue avec le temps, le déstructure, le disloque et recrée des situations décalées, délibérément parodiques, voire burlesques.

Au-delà des frontières : transterritorialité et quête du sens

Au-delà du retour vers les racines antillaises et plus encore africaines, il s'agit donc à la fois de donner du sens à l'existence humaine, d'en mettre au jour les mystères et d'ouvrir de nouvelles voies poétiques dans et par la création. « *Estoy harto de no entender el mundo* »⁵², a-t-il écrit.

Le voyage interplanétaire et la question existentielle

Le voyage conduit aussi hors des frontières géographiques et interculturelles et transgresse les limites qu'impose la prison du monde : il mène vers les astres, la lune entre autres, comme dans « Breve viaje nocturno » où Baquero s'identifie à l'enfant qui se laisse aller à rêver de voyages et de divagations extra-terrestres : « *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* »⁵³.

47 Anaximandre de Milet (611-546 av. J.-C.), poète, savant et philosophe grec fut le maître de Xénophane et de Pythagore.

48 « Marcel Proust pasea en barca por la bahía de Corinto ». MI, PC, p. 162.

49 Voir l'épilogue de José Prats Sariol, qui consacre plusieurs pages à l'étude de ce poème dans Baquero : « Baquero : el instinto indomable ». Felipe Lázaro (ed.), *Conversación con Gastón Baquero*, op. cit., p. 58-67.

50 « Marcel Proust pasea en barca por la bahía de Corinto », MI, PC, op. cit.

51 « Coloquial para una elegía », Ibid., p. 179.

52 « Con César Vallejo en París – mientras llueve », PI, PC, p. 250.

53 « Breve viaje nocturno » (1962), MI, PC, p. 183.

D'ailleurs, dans la fiction littéraire, rêve et réalité se rejoignent souvent. C'est le cas dans « En la noche, camino de Siberia »⁵⁴ et de même dans « Pavos reales en un jardín de Oviedo », où le narrateur a du mal à discerner les visions oniriques de la réalité : le cygne de ce jardin comme le paon relèvent bien de la réalité (« no es sueño »), jusqu'au moment où ce dernier sort⁵⁵ pour entrer dans l'imaginaire et ne perdurer que dans les songes, les rêves ou le souvenir.

Certes, la tradition est là : elle existe pour celui qui revendique et admire les grands poètes – notamment conceptistes – du Siècle d'Or espagnol, autant que les idoles antillaises de Baquero, les pères de l'africanité, les grands de la littérature nord-américaine et anglaise. La souplesse de l'assonance est souvent préférée à la rigidité contraignante de la rime. Néanmoins, ce solide socle culturel est sans cesse soumis à une nouvelle épreuve, celle que lui imposent, dans la transposition poétique, l'inventivité et l'imagination responsables de cette « destruction créatrice »⁵⁶. Ainsi, les métaphores sont reprises ou renouvelées, les glissements, les métamorphoses ou les déplacements⁵⁷ sont fréquents, les situations inversées.

Apparemment moins dépendant des contraintes du temps et de l'espace, le poème « Aproximación a Venus » est un hymne à l'amour et à la beauté. Sous l'espèce de Vénus – Aphrodite, née de l'écume de la mer –, qui représentait l'Amour, la tradition gréco-romaine est évidemment rappelée, mais elle est complétée par la déesse des Aztèques, mentionnés entre parenthèses pour leurs traditions et leurs coutumes, notamment leurs offrandes sous forme de sacrifices humains⁵⁸. Ici, au travers de cette double évocation, on quitte donc les mythologies pour pénétrer dans l'espace planétaire, dans un monde extra-terrestre énigmatique, fascinant et inquiétant à la fois, qui, vu depuis la terre (« desde la tierra podemos asomarnos de tiempo en tiempo a contemplarle a Venus su crecido fulgor »), livre la grande énigme du monde extra- ou supraterrrestre, et d'un au-delà mystérieux. En outre, les trois élues pour habiter la planète Vénus, Belzeraida, Armelina⁵⁹, Bradamante⁶⁰, portent des prénoms hautement évocateurs.

Par contraste, dans « Plegaria del padre agradecido », Baquero célèbre aussi la laideur féminine compensée ici par les talents intellectuels. On pourrait penser que le sarcasme se mêle au cynisme. Il n'en est rien car la prière est celle d'un père reconnaissant qui s'adresse au Créateur pour avoir ordonné sur terre une juste répartition du beau et du laid et associé beauté féminine et bêtise ou ignorance, laideur et science ou intelligence⁶¹, suivant le précepte « *Tú has querido, Señor, que belleza y saber sean enemigos* »⁶². En ébauchant le portrait d'un père tyrannique, possessif

54 *Ibid.*, p. 212-214.

55 « [...] hasta no estar más allí ». « Pavos reales en un jardín de Oviedo », *Ibid.*, p. 185.

56 Expression du célèbre économiste Josep Aloïs Schumpeter, théoricien de la dynamique économique, dans son ouvrage *Capitalisme, socialisme et démocratie* (1942), Paris, Payot, 1990.

57 « Con frecuencia hay un desplazamiento de lo aparentemente real-objetivo a lo mágico transcendente », écrit Alberto Díaz-Díaz, *op. cit.*, p. 223.

58 « (Los aztecas tejíanle a Venus con la sangre de sus príncipes más bellos, túnicas de rubíes, diademas de himnos jubilosos) », « Aproximación a Venus », *PI, PC*, p. 265.

59 Personnage d'une *comedia* de Lope de Rueda (1576).

60 Bradamante, héroïne guerrière, est un personnage de fiction de la littérature italienne de la Renaissance (Matteo María Boiardo et Ludovico Ariosto dans *Orlando furioso*) et du roman (Italo Calvino).

61 « Tu infinita pasión por la justicia, Señor de todo lo creado, / te hace ordenar que nazca con todo hombre una balanza » (*PI, PC, Ibid.*).

62 *MI, PC* p. 215.

et acariâtre, aux antipodes de l'image traditionnelle du père et du grand-père bons et généreux, Baquero, ici, veut indubitablement écrire un anti-discours. De façon générale, bon nombre de poèmes à forte résonnance existentielle sont régulièrement construits sur le lien antinomique établi entre beauté et laideur, fécondité et stérilité, lumière et ténèbres⁶³, plus fondamentalement encore entre les questions métaphysiques que posent la vie et la mort.

Fortement symbolique, lui aussi, métaphorique et intemporel, « Canto de Carolyn » est bien davantage qu'un simple hymne à la vie et à l'amour. Il s'agit de la rencontre avec une dénommée Carolyn Plowright, mystérieuse femme aimante venue d'un monde inconnu⁶⁴ mais au patronyme de facture anglo-saxonne, qui tous les jeudis rend visite au poète-narrateur, boit du Champagne et danse. La couche se transforme en un somptueux navire : Carolyn apporte avec elle de nouvelles chansons et ils voguent tous deux, admirant les cieux et découvrant la beauté extra-terrestre des constellations planétaires. Comme Aphrodite dans les « Chants mallarméens », Carolyn Plowright est cette femme-passeuse qui accompagne le poète dans l'errance à laquelle le conduit sa recherche de la beauté, de la sensualité, de la pureté, et d'un autre monde, sans doute d'abord d'un autre monde poétique⁶⁵ à partir de sources d'inspiration renouvelées.

Face à la Mort : « la Vie et rien d'autre »

Jouant sur les transgressions, les dédoublements et les identités masquées, Baquero opère aussi des transfigurations de la Mort. Parmi les nombreux grands écrivains de la littérature américaine disparus auxquels il a rendu hommage, Borges ne pouvait être oublié : « *Epitafio para María Kodama* » en offre un bel exemple. Dans ce poème, María Kodama (1936-), qui épousa Borges sur le tard (cinquante jours avant sa mort, soulignent ceux qui veulent relativiser son éventuelle influence sur le poète), devient une fiction littéraire, une invention posthume (« *el invento póstumo* » de Jorge Luis Borges) qui est de nature à raviver les polémiques sur le rôle exact de María Kodama, puisque les critiques sont nombreux à ne vouloir lui reconnaître que celui de simple héritière du poète argentin. Quoi qu'il en soit, de création en création, de japonerie en japonerie (Kodama était la fille d'un architecte japonais), on découvre là le goût de Borges pour la magie du monde oriental et le bouddhisme. Malgré le titre, son ultime épouse est éclipsée par Borges qui, de fait, perdu dans la solitude de sa fin de vie, accablé par la maladie, est celui qui a « engendré » et créé Kodama. Où l'on voit que ce poème est bien davantage un hymne rendu à Borges qu'à sa compagne tardive, qui n'a finalement existé et vécu que dans son ombre.

Evoquée sur le mode fantastique, la mort de Nouriev (1993) a également été dédramatisée. En effet, c'est au chien du poète-narrateur, de son nom Corolian⁶⁶, qu'est attribuée sa découverte dans la presse, ainsi que sa réaction explorée. Seule la recette universelle destinée à calmer les peines de cœur d'un astronome danois, Tyko Brahe, effectivement connu pour s'être engagé dans des recherches sur le système planétaire à partir de 1560, parvient à calmer la douleur de Corolian,

63 Pour Clément Animan Akassi, c'est l'art qui à lui seul apporte sa lumière en transcendant la réalité (Voir Clément Animan Akassi, *Conciencia de la condena y de la libertad en la obra poética del afrocubano Gastón Baquero*, Alcalá de Henares, Université d'Alcalá, 2002. Voir notamment la partie 3 : « *La unidad oscuridad-luz en la escritura de la Libertad* », p. 188-295).

64 « *Muda de nacimiento ; [...] No sé cuál es su tierra. No necesito saberlo* ». « *Canto de Carolyn* », *Poemas últimos no recogidos en libros unitarios*, PC, p. 292.

65 Pour lui, le monde des étoiles représente l'espace poétique par excellence (voir « *Estrella en el corazón* », *Ibid.*, p. 348).

66 Nom d'un chef de guerre romain, Caius Marcius Coriolanus, célèbre pour sa rébellion et ses campagnes contre les Volsques.

et lui permettre d'accompagner son maître dans ses promenades « à la recherche du soleil, des enfants heureux, des tromperies de la vie »⁶⁷. Par le moyen de la dérision, de l'accumulation des transferts, le miracle s'est réalisé grâce à la science et l'immense douleur ressentie, via son chien, par le narrateur- poète à la mort du grand danseur a été apaisée grâce à l'intervention inattendue, quasiment surnaturelle, de l'astronome.

Par un procédé comparable, de dédoublement en dédoublement, « *El Gato personal del conde Cagliostro* »⁶⁸ nous plonge dans le fantastique. Ici, c'est Tamerlán – le chat de l'aventurier sicilien, Joseph Balsamo, Comte de Cagliostro –, exclusivement nourri des poèmes d'Emily Dickinson et des mélodies de Schubert qui assume l'admiration qu'ils soulevaient chez Baquero. Ce magnifique poème réalise de manière étonnante la symbiose de la poésie et de la musique, distribuées sans aucune unité de lieu. Car dans son entièreté le poème conjoint et englobe tous les lieux, dans une errance vertigineuse qui passe alternativement par Paris, Munich, Amsterdam, et fait fusionner entre eux les divers protagonistes : Emily Dickinson, Tamerlán, le Comte et, en arrière-plan, le poète, narrateur et auteur, dissimulé derrière ses masques.

Tout ce qui est ou rappelle la mort se voit transfiguré. Ainsi, dans le sonnet « *Epicedio para Lezama* »⁶⁹ Baquero emprunte à la forme classique pour rendre hommage à Lezama. Sa mort est évoquée ici avec sérénité et sobriété : dans un « espace épuisé » partagé entre les civilisations du Nil, de la Syrie, de la Grèce d'Épiménide et des Étrusques, sur la tombe du berger silencieux ne demeure plus que le bourdonnement de l'abeille tibétaine. Comme si la mort se fondait dans l'infini d'un espace saturé.

De même, à l'occasion de la mort de Rafael Marquina, un ami, une petite élogie veut établir le dialogue entre ceux qui ont déjà quitté le monde ici-bas et ceux qui y sont toujours, avec l'espoir que ce dialogue pourra reprendre un jour⁷⁰. Même dans l'hommage funèbre au Doncel de Sigüenza, qui n'est autre que Martín Vázquez de Arce, cet aristocrate et militaire castillan célèbre pour avoir mis sa vaillance guerrière au service du roi et mort pendant la guerre de Grenade (1486), la mort est encore traquée et vaincue tout à la fois par le souvenir, l'admiration humaine et la beauté sculpturale de son tombeau de pierre, qui pérennise les exploits du héros finalement devenu éternel.

Mais ces poèmes dédiés à la disparition d'un ami ou d'un homme célèbre alternent avec des hymnes à la vie et aux valeurs qu'elle pérennise, notamment l'amitié, qui, malgré séparations et désaccords, permet de réagir contre la mort et d'en triompher. « *Desencuentros con José Kozer* », plus fort qu'une élogie, plus émouvant qu'un hommage, en fournit un magnifique exemple. L'hymne à cette énergie vitale triomphante va souvent de pair avec une intense jouissance et une forte sensualité érotique qui ne sont pas sans rappeler le monde lézamien. Dans « *El festín de Alejandro* », l'Alexandre le Grand de Baquero allie le goût du luxe, le raffinement extrême dans la recherche des saveurs – la sauce de caviar ou le nectar de mandarines – à la grande jouissance érotique⁷¹ qu'il trouve auprès d'Astarté, déesse phénicienne de l'amour et de la fécondité.

67 « Nureyev », *Poemas últimos no recogidos en libros unitarios*, PC, p. 286.

68 MI, PC, p. 194.

69 *Ibid.*, p. 158.

70 « *Pequeña elegía para Rafael Marquina* », *Moneditas halladas en el último rincón del chaleco*, PC, p. 275.

71 « *Para cenar, / el dueño del mundo, Alejandro, [...] / se contentaba / con una corteza de manzana calentada / entre los senos de Astarté* ». « *Festín de Alejandro* », *Poemas últimos no recogidos en libros unitarios*, PC, p. 291.

Comme dans « Alborada »⁷², hymne à la vie dans la lutte quotidienne contre la mort, dans « Tristeza »⁷³, invitation à déjouer la mort, ou encore dans « El jardín de la muerte », qui propose la transfiguration du chien fidèle au duc d'Enghien, la vie l'emporte assez souvent sur la mort. Désireux de reposer auprès de son maître, ce chien déposa tant de roses sur la tombe de son maître qu'il se trouva lui-même mué en rose⁷⁴. Finalement, par les mondes poétiques qu'en permanence elle crée et recrée, toute la poésie de Baquero se révèle habitée par l'exaltation de la vie et sa capacité à défier la mort : « La vie rien que la vie, et rien d'autre » déclare-t-il dans un poème écrit à Valladolid en 1997⁷⁵.

À la recherche de formes et de mondes nouveaux

En n'adoptant aucun des genres académiques qu'elle propose, à maintes reprises Baquero se maintient et nous maintient à distance de la tradition littéraire. Rompant même avec elle, peu à peu il abandonne toute forme normée, le sonnet par exemple, et mise plutôt sur le renouvellement. Le poème devient prose poétique ; l'élégie, originellement chant de deuil associée à la mort ou à la souffrance est complètement revisitée : traditionnellement construite sur le pentamètre et l'hexamètre, elle perd sa régularité métrique, abandonne la mélancolie et se montre joyeuse et « souriante », comme on le voit dans les deux « Elegías risueñas »⁷⁶, où la mort est véritablement transfigurée. Dans la première, une veuve entre chez le coiffeur, demande une coupe de champagne et défie le miroir japonais qui lui est présenté et qui reflète l'image vivante des maris défunts, si bien que l'élégie se perd dans un décor de théâtre et un tourbillon de déguisements (coiffure à la japonaise, vêtement vénitien, éventail) et de masques utilisés comme autant de défis carnavalesques contre la mort et le royaume des défunts. Dans la seconde, la mort de la protagoniste Julia se révèle assez vite n'être pas naturelle mais bien liée à un assassinat, car la victime présentait tous les signes d'une bonne santé : du reste, en laissant croire que le crime était parfait, le juge, qui se réjouit, semble plutôt suspect. C'est seulement un accessoire anodin demeuré intact, une grappe de raisin en bois ornant le petit chapeau bleu de la défunte qui vient confondre l'imposteur. En inventant de la sorte des situations décalées, Baquero réinvente le quotidien, revisite l'histoire et fait que la fantaisie réenchante le quotidien et devient finalement la norme.

Qu'elle soit inspirée du modernisme, du conceptisme espagnol ou de l'Antiquité, il revoit de fond en comble la symbolique traditionnelle et procède parfois à de vraies métamorphoses. Par exemple, dans « Pavos reales en un jardín de Oviedo »⁷⁷, le cygne, symbole de la tradition moderniste représentant l'élégance, la pureté et la beauté absolue, est peu à peu remplacé par le paon, symbole d'éternité.

Le discours métaphorique renouvelle aussi la vision du monde et de l'existence, et témoigne d'une recherche d'univers nouveaux, et d'une lutte parfois désespérée contre l'ennui, la routine,

72 « *Pasó de largo un día más la muerte [...] Viva, viva la vida !* ». « Alborada », *Ibid.*, p. 287.

73 « [...] *hazle una mueca al muerto del espejo* ». « Tristeza », *Ibid.*, p. 288.

74 « [...] *se volvió rosa él mismo y un día ya nadie pudo distinguir [...] cuáles eran las puras rosas del jardín / y quién era la transfigurada imagen del perrito abnegado : todo era rosas en aquel resplandeciente jardín de la muerte* ». « El jardín de la muerte », *Ibid.*, p. 294.

75 « *La vida nada más, la sola vida* », *Dos Poemas de Gastón Baquero*, PC, p. 278.

76 « *Elegía risueña número 1* » et « *Elegía risueña número 2* ». *Humoresque*, MI, PC, p. 210, 211.

77 « *Caminaba hacia el cisne visto entre la bruma, / seguro de que al llegar no existiría tal cisne* » (« Pavos reales en un jardín de Oviedo », MI, PC, p. 185.

le repli ou l'enfermement. Ainsi, enfourchant son alezan, la Baronne Humperdansk quitte son époux et son château, s'en va vers le Nouveau Monde vivre de nouvelles aventures, avant de revenir des îles lointaines pour annoncer un heureux événement : « *Traigo del Nuevo Mundo al sucesor de este castillo* »⁷⁸. À l'annonce de la nouvelle, la joie est à son comble et la fête bat son plein accompagnée d'une musique inconnue aux accents exotiques avec tambourins en or, palmes et encensoirs⁷⁹. Le Nouveau Monde étant porteur d'espoirs et de nouveau souffle, à l'instar de Christophe Colomb au retour de son premier voyage aux Indes d'Amérique avec ses trophées – Indiens, épices, etc. –, la Baronne est accueillie avec enthousiasme et ferveur car l'annonce d'un successeur pour le royaume signifiait aussi pour beaucoup celle d'un monde nouveau. Fortement emblématique, comme le dit Efraín Rodríguez Santana, ce poème atteste l'aspiration profonde de Baquero vers le renouvellement ou la nouveauté. Pour lui, Baquero cherche à confronter divers espaces culturels et à recréer ainsi de nouveaux mythes dans la trans-territorialité :

*Esta multiplicidad de la diáspora se verifica asimismo en la confrontación con otros espacios culturales, otras experiencias de vida y lengua, lo que provoca una evidente ruptura con los viejos conceptos nacionalistas de patria y fronteras. Esa búsqueda de otros lenguajes en la « dispersión » es quizás el mayor aporte de estas nuevas escrituras.*⁸⁰

Pour d'autres, il cherche plus simplement à percer les mystères du monde, à dépasser par la poésie ou la prose poétique toutes les limites imposées à la condition humaine et, par un travail de re-mythification, à atteindre le monde des étoiles, pour lui synonyme de création pure et d'infini.

Conclusion

Par la perpétuelle oscillation qu'il opère entre les lieux, les espaces et les temps, Baquero nous conduit finalement bien loin de son île natale, sur les chemins de la trans-territorialité, au-delà de plusieurs mondes entre lesquels il navigue. En quête de nouveaux mythes et de nouveaux espaces littéraires, il est ce poète migrant qui écrit une poésie éminemment humaniste et universaliste, qui puise aux sources les plus diverses de la tradition mystique espagnole d'un Fray Luis de León, de la poésie pure de Mallarmé, de l'avant-garde européenne et nord-américaine, ou, dans le voyage de l'Ancien au Nouveau Monde, aux écrits plus colorés et plus exubérants de Saint John Perse. Chez lui le voyage a toujours pour destination l'émancipation, la libération et la découverte d'une autre terre, féconde et salvatrice. Empruntant des chemins de traverse et toujours dans l'errance, sa poésie, délibérément oublieuse de la tradition et de l'académisme, ouvre de nouvelles routes...

Dans cette approche du monde poétique de Gastón Baquero, dans cette tentative de percer le sens des « ères imaginaires » dans lesquelles il nous fait entrer, la présente étude n'avait d'autre ambition que de suggérer quelques clés de lectures. Mais ce monde dont il nous transmet la musique doit être abordé et découvert comme on écoute une symphonie.

78 « *Brandeburgo 1526* », *Ibid.*, p. 163.

79 *Ibid.*, p. 167.

80 « Efraín Rodríguez Santana, Gastón Baquero, « *La invención de una identidad* », *Revista brasileira do Caribe, Goiânia*, vol. VII, n° 13, julio-diciembre 2006, p. 93.

BIBLIOGRAPHIE

AKASSI, Clément Animan, *Conciencia de la condena y de la libertad en la obra poética del escritor cubano Gastón Baquero*. Thèse de doctorat européen. Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 2002, 411 p.

BAQUERO, Gastón, *Poesía completa*, Madrid, Verbum, 1998, 397 p. ISBN : 84-7962-121-4.

BAQUERO, Gastón, « Una carta de Gastón Baquero a Lydia Cabrera », *Penúltimos días, Historia y archivo* [en ligne], P.D. Editor, dernière mise à jour : 01/01/ 2014, disponible sur www.penultimosdias.com/2014/01/05/una-carta-de-gaston-baquero-a-lydia-cabrera (consulté le 16/08/2014). Aussi dans : Cuban Heritage Collection, Lydia Cabrera Papers (CHCO339), 9 pages, University of Miami Libraries <http://merrick.library.miami.edu/digitalprojects/copyright.html>

BAQUERO, Gastón, *Indios, blancos y negros en el caldero de América*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, 289 p. ISBN 10 : 8472325865. ISBN : 13 9788472325869.

DÍAZ-DÍAZ, Alberto, *Perfil íntegro de G. Baquero*, Madrid, Ed. Visión Libros, 2011, 388 p. ISBN : 9788490080108.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, « Poemas invisibles », *ABC*, Madrid, 13-3-1992, p. 8.

«LÁZARO, Felipe (ed.), *Conversación con Gastón Baquero*, prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, épilogue de José Prats Sariol, Madrid : Betania, Colección Palabra Viva, 1994, 75 p. ISBN : 84-8017-032-8.

LÁZARO, Felipe (ed.), *Gastón Baquero : La invención de lo cotidiano*, prólogo de José Olivio Jiménez, prefacio de Efraín Rodríguez Santana, épilogue de Bladimir Zamora Céspedes, Madrid, Betania, 2001, 86 p. ISBN : 84- 8017-135-9.

ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Barcelona, Ed. Ariel, 1973, 377 p. ISBN : 84344 0732 9.

RODRÍGUEZ SANTANA, Efraín, Gastón Baquero, « La invención de una identidad », *Revista brasileira do Caribe*, Goiânia, julio-diciembre 2006, VII/ 13, p. 79-102. http://www.revistabrasileiradocaribe.org/revista_13.pdf (consulté le 16/08/2014)

TOUSSAINT, Maurice, « Reflexiones parafileológicas sobre lo cíclico », *Glosa* [Cordoue], 3, 1992, p. 93-120.

SCHUMPETER, Josep Aloïs, *Capitalisme, socialisme et démocratie* (1942), Paris, Payot, 1990, 451 p., ISBN : 2-228-88317-4

Michèle GUICHARNAUD-TOLLIS. Professeure émérite à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, Docteur en Langues et Littératures hispaniques de l'Université de Bordeaux (France) et chercheur du Centre « Arc Atlantique » (EA 1925) de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, elle a consacré plusieurs ouvrages et articles à la littérature et à l'histoire culturelle cubaines et, ces dernières années, à l'aire caribéenne et afro-américaine des xx^e et xxi^e siècles ainsi qu'aux transferts culturels en Amérique.

El ajiaco que se cuece en el «caldero de América»: itinerario transcultural de la prosa al verso en la obra de Gastón Baquero.

L'ajiaco mijoté dans le chaudron de l'Amérique: un itinéraire culturel de la prose à la poésie dans l'œuvre de Gastón Baquero

Marta Rita AGUILA AJÓN

En el presente estudio se analizan el mestizaje y heterogeneidad cultural como rasgos distintivos en la obra de Gastón Baquero. Para trazar las correspondencias entre el pensamiento y la sustancia poética baqueriana se analizan varios de los ensayos y poemas publicados por el autor durante su exilio madrileño. Se espera que el presente diálogo entre la prosa y el verso facilite una cosmovisión de conjunto en torno al tema propuesto, y oriente la lectura de su obra.

Palabras claves : literatura cubana, Gastón Baquero, mestizaje, heterogeneidad cultural

This study discusses issues of interbreeding and cultural heterogeneity as distinctive features in the works of Gastón Baquero. In order to trace the correspondence between Baquero's thought and poetic substance, we analyze several essays and poems published by the author during his exile in Madrid. We contend that the dialogue between his prose and verse enables a comprehensive perspective with regards to the proposed topic and orientates a novel reading of his works.

Keywords: Cuban literature, Gastón Baquero, interbreeding, cultural heterogeneity

Cette étude explore les notions de métissage et d'hétérogénéité culturelles dans l'œuvre de Gastón Baquero. Pour ce faire nous nous consacrons à l'étude de la collection de ses essais (1995) et de sa poésie afin de rendre plus visibles les liens entre la pensée et la substance poétiques de Baquero quant à sa perception de l'être hispanoaméricain. En ce sens, le dialogue entre la prose et le vers devront faciliter une cosmovision d'ensemble autour du thème proposé et mieux orienter la lecture de l'œuvre.

Mots-clés: littérature cubaine, Gastón Baquero, métissage, hétérogénéité culturelle

Domaine: poésie, essai, xx^e siècle, Cuba



Consideraciones preliminares

Se le veía andar parsimoniosamente por la calle Acuña, probablemente rumbo a su trabajo en el Instituto de Cultura Hispánica. Era un mulato corpulento, de elevada estatura, elegantemente vestido, de bellísimas manos y con aspecto de «patricio cubano del siglo XIX»¹. Algo encorvaba ligeramente su andar, tal vez porque llevaba Cuba a cuestas, ese camaleón caribeño de las razas en el que Gastón Baquero se reconoció siempre completo «mestizo en todos los sentidos y en todos sus sentidos... por fuera y por dentro»². Como el exquisito gourmet de palabras y sonidos que era, degustaba la palabra mestizaje como «una de las más bellas del idioma... la representación semántica y sonora del hecho producido en el Nuevo Mundo a partir del 12 de octubre de 1492»³.

En el presente estudio se analizarán algunas nociones de mestizaje y heterogeneidad cultural en la obra de Gastón Baquero posterior a 1959. Para trazar las concomitancias entre el pensamiento y la sustancia poética baqueriana se analizarán varios de los ensayos y poemas publicados durante la etapa del exilio madrileño. Se espera que el presente diálogo entre la prosa y el verso facilite una cosmovisión de conjunto en torno al tema propuesto, y oriente la lectura de su obra.

La mayoría de las claves del pensamiento de Gastón Baquero sobre el mestizaje y la heterogeneidad cultural, podrán encontrarse en la compilación *Indios, blancos y negros en el caldero de América* (1991). El título que agrupa este conjunto de ensayos expresa una suerte de metáfora en la que América es comparada con un burbujeante caldero. En él se cuecen los múltiples ingredientes raciales y culturales que han ido dándose cita al fuego lento de los siglos. Esta imagen nos remite al emblemático ajiaco de Fernando Ortiz. Si bien en la obra de Gastón Baquero no se perciben demasiadas referencias explícitas a los estudios de Fernando Ortiz, (no así a los de Lydia Cabrera) consideramos que el concepto de transculturación está visiblemente encarnado. Ortiz, tan excelente comensal como Baquero, así traduce culinariamente su concepto de transculturación:

A la cazuela iba todo lo comestible, las carnes sin limpiar y a veces ya en pudrición, las hortalizas sin pelar y a menudo con gusanos que les daban más sustancia. Todo se cocinaba junto, y todo se sazónaba con fuertes dosis de ají, los cuales encubrían todos los sinsabores bajo el excitante supremo de su picor. De esa olla se sacaba cada vez lo que se quería comer, lo sobrante allí quedaba para la comida venidera... Al día siguiente el ajiaco despertaba a una nueva cocción; se le añadía agua, se le echaban otras viandas y animaluchos y se hervía de nuevo con más ají. Y así, día tras día, la cazuela sin limpiar, con su fondo lleno de sustancias deshechas en caldo pulposo y espeso.⁴

El aderezado caldo que tan bien ilustra la identidad americana, constituye uno de los ejes vitales que articula la obra ensayística y poética de Gastón. Esta noción de la mezcla de elementos culturales «cocidos y recocidos todos en el mismo caldero»⁵ que da origen a lo nuevo

1 Felipe Lázaro, «Gastón Baquero: maestro y amigo», *Gastón Baquero: la invención de lo cotidiano*, Madrid, Editorial Betania, 2001, p. 29.

2 «Gastón Baquero, «Presentación realizada por el autor del libro», *Indios, blancos y negros*, Madrid, Ediciones de cultura Hispánica, 1991, p. 15.

3 *Ibid.*

4 Fernando Ortiz, *Los factores humanos de la cubanidad*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1991, p. 16.

5 Gastón Baquero, «Presentación realizada por el autor del libro», *art. cit.*, p. 18.

con un sabor propio cobra vitalidad en la obra de Baquero, pero desde un punto de vista más humanista, que toma sus referentes más próximos del pensamiento martiano. Fue José Martí el guía espiritual y ético no sólo de Gastón sino también de sus compañeros origenistas. De Martí habían aprendido que «No hay odio de razas porque no hay razas... el alma emana igual y eterna, de los cuerpos diversos en forma y en color. Peca contra la humanidad el que propague la oposición y el odio de las razas»⁶.

Las anteriores ideas se resumen en el supuesto de que «Indios, blancos y negros, hierven en el mismo caldero. De la hervidura ha de salir, tiene que salir lo antes posible, un sistema de sociedad donde queden abolidos los privilegios de raza y de casta»⁷. Veamos cómo ello cobra relieve en el corpus de su obra ensayística y poética posterior a 1959.

Exploración de las nociones de mestizaje y heterogeneidad cultural en *Indios, blancos y negros en el caldero de América*

En ese volumen, el autor reúne parte de los estudios y reflexiones que hiciera en el transcurso de 1962 a 1990, período de tiempo suficiente para apreciar la continuidad y evolución de lo que para Gastón significaba el ser cubano e hispanoamericano. Los textos han sido organizados temáticamente en el descubrimiento de América, el fracaso en el proyecto panamericanista, disquisiciones sobre la raza y semblanzas de hombres notables. A partir de este conjunto de tópicos (recurrentes en la obra ensayística de Baquero) se teje una visión un tanto particular y polémica de la historia y la cultura del continente americano.

En su exploración de la Historia de América Gastón Baquero parte de la premisa de que «el pasado es irreversible»⁸. Esta afirmación da título a un breve ensayo que traduce todo debate o polémica histórica como «un forcejeo dialéctico, una crispación en torno a la presencia, la obra, y los resultados de la conquista española en América... en definitiva, siempre hallamos en la historia lo que queremos, lo que vamos a buscar en ella, a confirmar»⁹. La historia no es un método seguro para acceder a la realidad, la verdad histórica es una falacia personal y en torno a la conquista y colonización del Nuevo Mundo hay demasiadas pasiones involucradas como para fiarse de los historiadores. El autor no cree en la controvertida objetividad histórica, por tanto no se encontrarán en su discurso afirmaciones rotundas sino reflexiones personales, ideas que invitan cortésmente al diálogo.

El autor percibe en el hombre hispanoamericano una actitud de rechazo ante la historia propia y una victimización de sí mismo, que se traducen en una incapacidad para entender la realidad más allá de sus prejuicios. Gastón antepone a estas limitaciones un «amor a Hispanoamérica y a España más allá de las razas, de las situaciones sociales y de los fanatismos políticos y religiosos»¹⁰. Su ímpetu conciliatorio lo llevan a colocar en una misma balanza a Bolívar y a Cortés, a conquistadores y conquistados. Afirma que cada uno de ellos cumplió la función histórica que le correspondió de acuerdo con sus circunstancias y enfatiza «Son el pasado.

6 José Martí, «Nuestra América», disponible en: http://jose-marti.org/jose_marti/obras/articulos/nuestramerica/09nuestramerica.htm «(consultado el 20/05/2013).»

7 Gastón Baquero, «Presentación realizada por al autor del libro», *art. cit.*, p. 17.

8 Gastón Baquero, «El pasado es irreversible», *Indios, blancos y negros*, Madrid, Ediciones de cultura Hispánica, 1991, p. 277.

9 *Ibid.*

10 Gastón Baquero, «Presentación realizada por al autor del libro», *art. cit.*, p. 17.

Queriéndolo o no, entre todos hicieron el mestizaje americano, el hombre nuevo del Nuevo Mundo, que aún está dorándose en el horno»¹¹. Gastón, al igual que sus compañeros origenistas, orgulloso de su fe católica y su lengua, veía en el legado cultural de España un tesoro que no pudo haber venido de otra parte:

España nos enseñó el valor teológico y universal de la libertad. Inglaterra enseña en sus colonias el valor pragmático de la obediencia... Bolívar saca su espada y de ex paje de un rey de España pasa a quitarle en combate la corona a ese rey... Es que Martí y Bolívar son puros productos de lo hispánico, grandilocuentes, apasionados, incontenibles; son espíritu y raza y floración de España. Alpargatas llevaba Martí en el momento de morir, y quienes le dieron sepultura sabían que aquel hombre no los odiaba; era un hermano en discordia pero no un enemigo.¹²

Declaraciones como éstas, unidas al hecho de haber sido redactor jefe del conservador *Diario de la Marina*, debieron motivar gran parte de las ácidas críticas que lo tildaron peyorativamente de hispanófilo. Tales acusaciones le hacían preguntarse retóricamente: «¿No será que Hispanoamérica es un proyecto no concluido todavía? Lo indígena, lo hispánico, lo africano, lo europeo, ¿han cristalizado ya, están fundidos de manera que integran un cuerpo definido, un proyecto concluido?»¹³.

Para Baquero las razas dejaron de existir hace siglos cuando se perdió su pureza. Esta tesis expuesta desde el siglo XIX por pensadores como González Prada y que tuvo un fiel defensor en Martí, a tales alturas del siglo XX estaba más que aceptada. Entonces ¿por qué el racismo continuaba existiendo? El autor explica esta paradoja a partir de consideraciones marcadamente económicas, en las que se reconoce nuevamente parte de la impronta de Fernando Ortiz. Sin hacer un tratado económico de las dimensiones del Contrapunteo... Gastón resume su tesis en unas pocas palabras, el racismo es una «plaga nacida del matrimonio del hambre con el miedo»¹⁴ y la explica a través de la elocuente imagen del intruso sentado al banquete:

En los países donde conviven distintas razas, inexorablemente una de ellas acaba por ver en la otra al intruso, al estorbo, al enemigo. ¿Por qué? Porque dada la distribución aún prevaleciente en la economía, resulta casi imposible que la comida alcance para todos los hijos de un país. Comiénzale a mirar en derredor para ver quienes están indebidamente sentados a la mesa... se arroja de la mesa a los que sobran.¹⁵

El criterio que se toma para expulsar al intruso es la raza, las diferencias externas son fácilmente identificables por lo que ofrecen un cómodo pretexto para segregar. Este fenómeno se manifiesta en Hispanoamérica, no por la discriminación racial, algo que no tiene sentido siendo el mestizaje un hecho consumado, sino por la discriminación del color de la piel. Completa su tesis con una crítica a la estética dominante que se percibe en siglos de arte marcados por una especie de «blanca jerarquía de la belleza que tiende a hacerse absoluta»¹⁶ y concluye:

El drama del paraíso, en el fondo, no fue sino una lucha entre los representantes de dos razas espirituales y de dos tipos estética y éticamente contrapuestos. Caín era feo, de piel oscura, poco

11 *Ibid.*

12 Gastón Baquero, «¿Y qué tal si nos hubiéramos quedado con los ingleses?», *Indios, blancos y negros*, Madrid, Ediciones de cultura Hispánica, 1991, p. 158.

13 *Ibid.*, p. 126.

14 Gastón Baquero, «¿Hay razas o no hay razas?», p. 78.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*, p. 88.

agradable a la vista. Abel era tierno, luminoso, claro como un rayo de sol. Abel era bueno. Tenía uno su destino escrito en la cara, tatuado en el color de la piel. Y cada uno supo cumplir a plenitud con la función que le fuera encomendada.¹⁷

No obstante el autor muestra un optimismo que define «de largo alcance»¹⁸. Augura un gran cambio en camino y - sosteniéndose en el discurso martiano de Nuestra América- declara que para lograrlo todos deben andar unidos más allá de las diferencias de colores: «No se trata de cambiar el color del amo, sino de que no haya amos»¹⁹.

En «Los Estados Desunidos del Sur, ¿eternamente desunidos?»²⁰ Gastón Baquero se adentra en la polémica discusión en torno al fracaso del proyecto panamericanista. Hispanoamérica antes unificada bajo el gobierno de la corona española, una vez emancipada, rompió los lazos que debieron haberse fortalecido en una nueva alianza. Ni siquiera la amenaza del vecino del norte, advertida por Martí tempranamente, logró cambiar este hecho. El autor no ofrece una respuesta definitiva a las causas de esta balcanización, aunque presume que pueden ser el regionalismo, la poca solidaridad, la inmadurez política... Ante la incertidumbre propone como posible solución la necesidad de una autocrítica objetiva, que enmiende la actitud de victimización y de culpar al otro para excusar las incapacidades propias. Lamenta el estado de narcisismo y autoengaño en el que se han adormecido las naciones americanas como reacción al menosprecio recibido durante siglos por el resto del mundo:

A Iberoamérica hay que tratarla como trataban antes los caballeros a las damas: flores, piropos, bombones, cintas, pero ni la sombra de una verdad desagradable jamás... No toleramos la menos crítica adversa. Nos gusta que nos echen elogios desmesurados, mentiras con sabor a fresa, ditirambos en los que nadie cree... Es cierto que durante mucho tiempo no recibíamos sino pedradas.²¹

En la luz que arrojaron los hombres notables de Hispanoamérica pueden hallarse unas cuantas certezas para enmendar el rumbo de esta conducta ante la historia. Hay en sus evocaciones a Bolívar y Martí un afán de rescatarlos de sus «soledades póstumas». Intenta moverlos de los lugares comunes donde han sido situados reactualizándolos, para ello escarba en sus vidas en busca de datos poco recorridos. No es únicamente el gusto por la curiosidad histórica lo que lo lleva a indagar por las raíces mulatas de Bolívar o las páginas pérdidas del diario martiano. Baquero, avezado periodista, conoce los recursos para llamar la atención del lector, detrás de del dato inaudito domina la reflexión inteligente y útil.

La mirada de Baquero sobre estas figuras históricas siempre reclama una perspectiva diferente de la habitual. Resarce a Maceo del acostumbrado marco del general implacable para mostrarnos a un hombre con pleno dominio de sus pasiones. Prefiere a Fray Toribio (Motolinía) que a Bartolomé de Las Casas²². Distingue en la figura de Vasco de Quiroga, a quien los indios michoacanos llamaban Tatita, un ejemplo a seguir. Otros hombres notables engrosan esta

17 *Ibid.*, p. 90.

18 Gastón Baquero, «Presentación realizada por al autor del libro», *art. cit.*, p. 17.

19 *Ibid.*

20 Gastón Baquero, «Los Estados Desunidos del Sur, ¿eternamente desunidos?», *Indios, blancos y negros*, *op. cit.*, p. 119.

21 Gastón Baquero, «Ludwing Erhad diagnostica a Iberoamérica», *Ibid.*, p. 145.

22 Puede notarse en Baquero una cierta antipatía por el pensamiento lascaciano como promotor de la esclavitud africana y la llamada leyenda negra.

lista, pero más que su detallada mención, lo que nos interesa es tantear como se da relieve a la memoria histórica. Baquero persevera en conciliar a España y América, dos porciones de tierra separadas por el océano y unidas en la heterogeneidad de sus culturas.

La nobleza de espíritu y la excesiva modestia de este autor salvaron su escritura de caer en los embistes arquetípicos y la polémica historiográfica *per se*. Pedro Shimose advierte la presencia de una prosa que ubica dentro de lo mejor de la tradición ensayística hispanoamericana que «corrige sin agredir ni humillar, informa sin pedantería, señala caminos y posibilidades, respetando al lector en su inteligencia, con humildad, sin altanería; con sentido del humor, sin grosería; con tolerancia, sin fanatismo»²³.

Gastón no conceptúa, reflexiona; no da respuestas, interroga; no escribe tratados, discurre por la cultura iluminando aquellos tramos menos visibles que considera pueden orientar las búsquedas de nuestra identidad. Es su forma de invitarnos amablemente a abandonar los sesgos, para que podamos apropiarnos de una forma personal de la historia iberoamericana. Resta entonces comprobar cómo estas ideas hacen eco visible en su poesía.

Poética del mestizaje

Para hallar signos del mestizaje y la heterogeneidad cultural en la poesía de Gastón habrá que ir más allá de la superficie visible y penetrar en la profundidad de su corpus poético. El autor vela tras la apariencia del motivo, la esencia de lo que intenta decir. El tema muchas veces no es más que *leitmotiv*, llave de acceso a la certeza última. Hablamos de una poesía que sin llegar a ser hermética es siempre pudorosa, no gusta de la analogía fácil o la referencia directa. Lo que se propone es crear «una entidad rigurosamente autónoma, desprendida por completo de la anécdota, de las ideas, de los antecedentes no poéticos que tantas veces pueden estar en el trasfondo de un poema»²⁴.

No hay un propósito explícito de simbolizar esto o aquello, no se rastrearán las marcas del ser americano e insular, a la manera de la poesía negrista, estética que rechazaba rotundamente. Las claves se encontrarán en lo íntimo, en la reinención de la historia a través del mito y la fabulación. Cintio Vitier definió esta elección temática como «el sueño de la formas»²⁵. Efraín Rodríguez explica este gusto por la mitificación y la construcción de espacios inauditos en un intento por recuperar «las esencias espirituales y de existencia en una especie de evolución humana muy decantada»²⁶.

Para entender la «sabrosa poesía del mestizaje»²⁷ de Gastón hay que comenzar por escuchar su música, una música íntimamente ligada su tierra, a la que reconoce como la «patria sonora

23 «Pedro Shimose, «Gastón Baquero, Ensayista», *Celebración de la existencia*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1994, p. 164.»

24 Felipe Lázaro, «Conversación con Gastón Baquero», *Entrevistas a Gastón Baquero*, Madrid, Editorial Betania, 1998, p. 26.

25 Cintio Vitier, «Venturas de Gaztelu. El reverso vacío. La visión poética de Baquero», *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998, p. 340.

26 Efraín Rodríguez, «La primera mirada, apuntes de un lector deslumbrado», *Encuentro con la cultura cubana*. Madrid, Otoño 1996, p. 17.

27 Juan Gustavo Cobo, «Gastón Baquero o la sabrosa poesía del mestizaje», *Celebración de la existencia*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1994, p. 19.

de los frutos»²⁸. En Cuba la música se respira, la cadencia camina en sus calles, el ritmo ocurre al hablar y los pentagramas son mestizos. Todo se argamasa, lo culto y lo popular, sin importar de qué lugar venga: arias, cuplés y pregones callejeros. Se dice danza, contradanza, danzón, son, danzonete... guajira, guaracha, cha-cha-cha... y al nombrarlos ya se canta y van moviéndose los pies. Lo mismo ocurre al leerse en voz alta estos versos:

Yo paseaba un día por el Tíber,
-Tíber de cascabeles ahogados, Tíber de pececitos oscuros Tíber meado por Tiberio-,
y vi en medio del río una isla verdeante,
trabajada en la materia de las madrêporas o de las malaquitas,
¡vaya usted a saber!, pero pequeñita y completamente real; y vi en la orilla
una de esas estatuas del Tíber sumergidas por siglos, donde el mármol se ha hecho róseo, y
carnal, y blando;
y con mucho temor, con una reverencia, pregunté a la estatua:
-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.²⁹

«El poema va más allá de esa fuerza rítmica inherente al género, para regodearse en la sonoridad de las palabras. El sujeto lírico se deleita en la euritmia de un nombre Irene, y afina el ritmo interno del verso Tíber, Tiberio, madrêporas, malaquitas, isla, Irene... una acrobacia modernista que rescata lo mejor del idioma. La poesía de Gastón entra por el oído, hay en él una musicalidad innata que hacía a Lezama corregir «Lo malo de usted es que escribe con el oído»³⁰.

Gastón reconocía esta relación intrínseca de su poesía con la música, era consciente de que escribía con el oído. Aceptaba los ritmos que le llegaban de alguna parte y se apegaban a sus versos de forma natural sabiendo que «Existe un problema muy importante en la poesía, digamos antillana, del Caribe, la mía. El verbo tiende a desatarse, es como una especie de furia y en nosotros se produce un exceso de verbalidad»³¹. Ansía escribir como Novalis pero no puede, como Novalis no hubiese podido nunca escribir «Manuela Saénz baila con Giuseppe Garibaldi el rigodón final de la existencia».

Lo que la musicalidad era en «Canción sobre el nombre de Irene» aquí es el movimiento, pero no solo porque el motivo temático se anuncie en ambos títulos. Baquero trabaja laboriosamente en las trastiendas del idioma, explota las capacidades sensoriales de cada palabra hasta colocarla en el poema de forma tal, que su lectura conduzca por igual a los sentidos y al concepto. Así Manuelita es mecida por las olas, por su sillón, por los apasionados brazos de Garibaldi. El poema se llena de vaivenes acompasados por los «ecos del mar», la «cantinela de Manuelita», la «voz de contra alto» de Garibaldi o el ímpetu oratorio con que habla, mientras se escucha al fondo la música del violonchelo o de la quena:

El mar ya estaba acostumbrado a adormecerse junto al puerto de Paita
con la cantinela armoniosa de aquella voz de mujer hecha seguramente

28 Gastón Baquero, «Testamento del pez», *Poesía completa*, Madrid, Editorial Verbum, 1998, p. 86.

29 Gastón Baquero, «Canción sobre el nombre de Irene», *Poesía completa, Ibid.*, p. 128.

30 Efraín Rodríguez, «La poesía como un viaje», *Entrevistas a Gastón Baquero*, Madrid, Editorial Betania, 1998, p. 63.

31 Carlos Espinosa, «La poesía es magia e invención», *Entrevistas a Gastón Baquero, op. cit.*, p. 43.

al mando y a la declaración impetuosa de sus pasiones.

Aquella voz entraba en el mar con la autoridad de quien está acostumbrado a dominar los cuerpos y las almas de los hombres, mujeres, caballos, arcabuces, espadas.

Párrafos enteros de Plutarco fascinaban desde aquel violoncelo los entresijos del mar; y los peces de Paita, familiarizados con páginas de Tácito y cartas de Bolívar, iban y venían por el océano del Sur, como van y vienen llenos de orgullo por su belleza los leopardos de Kenia.³²

La historia se da cita al compás de la contradanza francesa que en los salones de América habría de permutar su antigua fisonomía. Los dos líderes independentistas que lucharon por la unidad de los pueblos tejen un laberinto pasional en el cuerpo de la sensual mestiza. Manuelita se abre fértil, toda dádiva en su feminidad y de ella se extraen el furor y la savia suficiente para fundar naciones. América o Europa, no importa, la libertad es la misma en todas partes y todos pueblos se nutren entre sí. La historia es una sinfonía, de ella Baquero saca los acordes que se requieren para contarla a través de la poesía, para él forma idónea de conocimiento:

El hombre es sonoro, como es sonora la estrella. Esa música lejana que nos llega subterráneamente del pasado, esa remota melodía que denominamos «La Historia», sólo es apresable bajo especie de «forma». Y de 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.³³

La génesis del texto la explica Gastón en su pasión por un personaje como Manuela Saénz (opacada por desmedida estatura de Bolívar y vilipendiada repetidamente por haberse atrevido a estar tan cerca) y asevera que, efectivamente, Garibaldi la visitó en Paita³⁴. Se palpa aquí al ensayista visto, conocedor de la historia y sus recovecos; reivindicador de figuras dejadas al borde del camino. En la ligazón de referencias culturales, el clasicismo latino y lo americano, se igualan en valor y belleza.

El testimonio histórico también puede escribirse desde la orilla. En «Memorial de un Testigo» se contemplan grandes hitos culturales desde la discreta mirada de una suerte de page, sirviente, aprendiz, lacayo... que en su aparente marginalidad se nos revela ubicuo y extraordinariamente poderoso. Por su boca habla la historia « ¡Ay las cosas que he visto sirviéndole de distracción al hombre y engañándole sobre su destino»³⁵. Allí lo vemos alcanzando a Rafael los colores para pintar las cameratas vaticanas, sosteniendo el candelabro a Mozart, secando la tinta sobre las hojas en las que se escribe Elegía de Marienbad, poniendo los calzones al Rey Sol... no es otro sino él quien reconstruye la memoria. Una memoria plural, donde cada quien –protagonista, secundario o espectador– desempeña el papel que le fue asignado y entre todos hacen posible la puesta en escena.

Así se deshacen las jerarquías sociales, también las raciales o religiosas. Cuba y España se saludan en el espacio sincrético de «Negros y gitanos vuelan por el cielo de Sevilla» o «Himno y escena del poeta en las calles de La Habana». Vuelven el canto y la danza a recordar lo mestiza y heterogénea del alma americana. El zapateo es diálogo de bailes e instrumentos musicales:

... tacatac, tacatac, tacatata, tacatac, tacatac, tacatata ¡tac tacatata!

32 Gastón Baquero, «Manuela Saénz baila con Giuseppe Garibaldi el rigodón final de la existencia», *Poesía completa, op. cit.*, p. 259.

33 Gastón Baquero, *Ensayos*, Madrid, Editorial Verbum, 1995, p. 56.

34 Carlos Espinosa, «La poesía es magia e invención», *Entrevistas a Gastón Baquero, op. cit.*, p. 39.

35 Gastón Baquero, «Memorial de un testigo», *Poesía completa, op. cit.*, p. 106.

Es, ¿a quién llama desesperadamente?
Gitanos y negros tienen lenguaje en el tacón,
lenguaje de hablar con sus dioses secretos, con sus bisabuelos
transformados en piel de tambor o en media luna de castañuelas.³⁶

Federico camina por la Habana mientras se pregunta:

¿Pero dónde, dónde estoy? ¿De dónde aprendió esta gente a marcar ritmos así, a trenzar de ese modo las piernas, a mover la cintura con la exactitud de una melodía enmendada por Manuel de Falla? ¿Será que estos no son sino andaluces disfrazados de niños de azabache, y nosotros no somos sino esclavitos de ébano disfrazados de andaluces?³⁷

Los orishas avisan a Federico de su fatal destino, la negra vidente pide la guitarra y con voz de cantaora flamenca le advierte:»

¡No te fíes de la noche
que la noche es muy gitana
y al que le siguen de noche
muerto está por la mañana!...

Luego retorna el acento bozal y la palabra percute:

¡Con rompesaragüey
y con amansa-guapo
con polvo de carey
y humo de tabaco
con Iemón
y San Pascual Bailón
con el manajú, y con el ponasí, cada luna llena rezaré por ti!³⁸

La libertad personal de este poeta, profundamente católico, le permitió dialogar con Juliano el apóstata en «Palabras escritas en la arena por un inocente» o escribir la «Charada para Lydia Cabrera» y el «Nacimiento de Cristo» con igual pasión, asimismo el símbolo cristiano se reviste de significaciones heterogéneas. Efraín Rodríguez explica tal diversidad a partir del hecho de que Baquero no se ciñe a una simbología única: «los símbolos pasan por la matización de los mitos domésticos de la tierra oriental de la infancia, del mestizaje visto y escuchado a través de su flamante sensualidad, de la rica trabazón de ambientes y costumbres hispano-cubanos, y de la copiosa y universal cultura con la cual recrea»³⁹.

La raíz hispana está presente en sus textos, no como reflexión sino como sustancia misma. En la sustancia poética se modela la esencia de sus relaciones con la península que puede ser tema, referente, cita oblicua o canto en el idioma. La herencia hispánica viaja en las bodegas hinchadas de un galeón, calidoscopio de razas y culturas:

36 Gastón Baquero, «Negros y gitanos vuelan por el cielo de Sevilla», *Poesía completa, op. cit.*, p. 122.

37 Gastón Baquero, «Himno y escena del poeta en las calles de La Habana», *Poesía completa, op. cit.*, p. 253.

38 *Ibid.*

39 Efraín Rodríguez, «La poesía como un viaje», *Entrevistas a Gastón Baquero, op. cit.*, p. 18.

Desde Manila hasta Acapulco
el poderoso galeón venía lleno de perlas,
y traía además el olor del ilang-ilang,
y las diminutas doncellas de placer criadas por Oriente,
y todo el aire de Asia pasando por el tamiz mejicano,
para derramarse un día sobre las severas piedras de Castilla,
como un extraño óleo de tentación y desafío.⁴⁰

Se muestra conscientemente respetuoso en el tratamiento del tema racial e hipersensible en las alusiones al negro que se hicieron a través de la poesía negrista «esa moda hacía reír mucho y cuando la risa es a costa de una raza es mortífera». Opina que dicha estética trazó un «retrato chacotero, vulgar, burlón»⁴¹ del negro, dañino para su reivindicación social. En tal sentido Baquero prefiere volver la mirada a las raíces de forma reverencial e íntima. Al publicar *Poemas africanos*, una selección de textos escritos por autores de esta tierra que dedica a Lydia Cabrera, lo mueve su interés por «añadir un argumento más en contra de esa estulticia llamada poesía negra, afroantillana, afrobasileira, etc..., que, salvo excepciones contadísimas, ni es negra, ni es poesía... [Pretende con ello] exaltar la belleza y la sensibilidad de una poesía que muestra a la perfección... la conmovedora y magnífica espiritualidad del hombre negro»⁴².

Baquero adapta a los poetas africanos tal vez porque reconoce que África en él está difuminada, no pura. A modo de autoconocimiento acepta la invitación de La Reina del Leopardo para viajar a la tierra de sus ancestros, ella promete exorcizarlo de la penosa muerte que corresponde a quienes extravían sus orígenes. La estirpe africana se exhibe con la altivez y elegancia de este leopardo pasado por el tamiz de la mirada occidental que lo reviste de modos y maneras ajenos a su naturaleza salvaje:

Bello leopardo de Kenia me visita.
Comedido y amable, como educado que fuera
por Alexandra David-Neel en persona me saluda:
amigo, buenas noches, ¿por qué no has ido
a acompañarte de nosotros a los bosques de Kenia?⁴³

Aunque en menor medida, también existe en la poesía de Baquero cierta aproximación a lo indígena, lo hace desde la hondura misma de la tristeza de esta raza. Para ello asume el desafío creador de captar la voz de Cesar Vallejo, a quien consideraba el poeta del dolor humano, y lo consigue de una manera muy intensa y personal tomando prestados sus acordes⁴⁴:

Metido bajo un poema de Vallejo oigo pasar el trueno y la centella.
Hay bochinche en el cielo, dice impasible el indio acorralado

40 Gastón Baquero, «El galeón», *Poesía completa, op. cit.*, p. 174.

41 Alberto Díaz, «La poesía negrista», *Entrevistas a Gastón Baquero, op. cit.*, p. 72.

42 Gastón Baquero, «Prólogo a Poemas Africanos», *Poesía completa, op. cit.*, p. 218.

43 Gastón Baquero, «Invitación a Kenya», *Poesía completa, op. cit.*, p. 218.

44 José Prats Sariol ha advertido múltiples confluencias entre la obra de Gastón y Cesar Vallejo. En lo formal advierte coincidencias en el uso del diminutivo y manera más general en «las llamadas rupturas de sistemas, los neologismos y provincianismos, la asociación insólita de palabras por su sonoridad, la deslexicalización de frases coloquiales, el magistral uso del endecasílabo». De cuando Gastón Baquero se sentaba a caminar con César Vallejo, *Encuentro con la Cultura cubana*. Madrid, Invierno 2007, p. 7.

en callejón de París. Furiosa el agua retumba sobre el techo
blindado del poema. Emprésteme Abraham, le digo, un paraguas, un cacho
de nube seca como el chuño enterrado en la nieve. Estoy harto
de no entender el mundo, de ser el pararrayos del sufrir, de la frente al talón.
Alguien tiene que tenderme una mano que sea como un túnel/ por donde al final no haya un
cementerio. Dígame, Abraham,
cómo se las arregla para parir el poema que es ruana recia del indio,
y es al mismo tiempo hombreante poema panadero, padrote, semental poema.⁴⁵

Por último nos gustaría comentar lo que tal vez sea el rasgo que represente con mayor énfasis la heterogeneidad que conforma la poética de Baquero. Nos referimos a ese «juego de permutas histórico-culturales» que atraviesa toda su obra. En su poesía coexisten múltiples referencias que trascienden el artificio literario para generar nuevos sentidos, siendo este atributo distintivo de su poética:

Síntesis pluralizada y reordenada libremente a partir de los códigos culturales, sociales, religiosos, filosóficos y estéticos vigentes...para, con afán deleitoso y ejemplar, demostrar que esos códigos, todos los códigos, pueden ser trastocados, subvertidos, reemplazados y así poder llegar a una lectura nueva de los acontecimientos.⁴⁶

Se trata de una escritura híbrida, que gusta del juego palimpséstico, que traza complejas redes de intertextualidades, que es sinfonía de voces plurales y entrecruzamiento de la mejor herencia de la poesía universal (Baudelaire, Pound, Rilke, Juan Ramón, Vallejo...). Todo en Gastón ha fermentado lentamente en lo profundo, hasta obtenerse una sustancia poética que tiene como el ajiaco un gusto propio, mulata como su autor. Más allá del motivo temático, su poética da cuenta de la multiplicidad en su factura. Según Cobo la poesía de Gastón «no elude ni el refinamiento ni la elegancia y ama el palisandro, la tarea, el primor, consciente de cómo esos lujos verbales terminan por ser algo más que superficie decorativa. Remiten a una raíz rica y opulenta, de entrecruzamiento y mestizaje»⁴⁷.

A manera de epílogo

El discurso del mestizaje en la obra de Gastón funciona como una representación del ser cubano e hispanoamericano y al mismo tiempo como un elemento liberador que le permite redimirse de las disputas históricas del pasado, el odio entre razas y pueblos, las jerarquías sociales y culturales⁴⁸. Porque el mestizaje da origen a lo nuevo, y de la unidad de esta mezcla -siguiendo las huellas del humanismo martiano- ha de surgir una nueva América.

Entre los rasgos principales que cobran relevancia en el conjunto de ensayos analizados se advierte una forma muy personal de interpretar la historia que no intenta ser rotunda o conclusiva sino más bien dialogar con la memoria histórica como forma de autoconocimiento. Hay un gusto por explorar las periferias de la historia, por iluminar otros ángulos ajenos a la mirada acostumbrada o el discurso dominante. No por ello los énfasis están puestos en la

45 Gastón Baquero, «Con Cesar Vallejo en París —mientras llueve», *Poesía completa*, op. cit., p. 250.

46 Efraín Rodríguez, «La poesía como un viaje», *Entrevistas a Gastón Baquero*, op. cit., p. 17.

47 Juan Gustavo Cobo, «Gastón Baquero o la sabrosa poesía del mestizaje», op. cit., p. 23.

48 Este rasgo ha sido advertido por Cornejo Polar como recurrente en la literatura hispanoamericana. Ver en Antonio Cornejo Polar «Mestizaje, transculturación, heterogeneidad» disponible en línea en <http://iberoamericanaliteratura.files.wordpress.com/2012/09/tucuman.pdf>.

novedad histórica o el dato bizarro, lo que pretende es desestructurar arquetipos, sustraernos del lugar común para abrirnos a una nueva perspectiva emancipadora, alejada de victimizaciones o leyendas negras, y donde la herencia hispánica es aceptada como esencia del ser latinoamericano. Tal vez esta fuerte presencia de lo hispánico en su obra.

Estas ideas entretejen uno de los ejes fundamentales de su obra ensayística y se filtran en su poesía difuminándose en imagen, sonido, arquitectura poética, rehusando a lo retórico y aparente. No olvidemos que para Gastón la poesía es siempre una forma prístina de conocimiento y la verdad más absoluta. Por ello, a pesar de las correspondencias que hemos intentado trazar entre la prosa y el verso, es en este último donde habremos de buscar los verdaderos sentidos.

Somos conscientes de que los textos aquí citados no alcanzan para dar cuenta en profundidad de todas nociones en torno a la heterogeneidad y el mestizaje presentes en la obra de Gastón Baquero. Sin embargo, el carácter introductorio de este trabajo no pretende otra cosa que abrir la lectura a nuevas interpretaciones. Comentaba Felipe Lázaro que en los últimos años de su vida Baquero andaba desarrollando una curiosa tesis, que proponía una relación trófica entre lo que se ingiere y lo que se escribe: «Mallarmé, estoy seguro, devoraba grandes cantidades de ostras. Verlaine llevaba los bolsillos llenos de cerezas»⁴⁹. ¿Qué podría haber comido Gastón para escribir una obra como la suya? Esperemos que la respuesta emerja por sí misma de esta aproximación a su obra.

49 Felipe Lázaro, «Conversación con Gastón Baquero», *Entrevistas a Gastón Baquero*, op. cit., p. 29.

BIBLIOGRAFÍA

- BAQUERO, Gastón, Ensayo, ed. Alfonso Ortega Carmona y Alfredo Pérez Alencart, Salamanca, Fundación Central Hispano, 1995, 326 p.
- BAQUERO, Gastón, *Indios, blancos y negros en el caldero de América*, Madrid, Ediciones de cultura Hispánica, 1991, 289 p.
- COBO BORDA, Juan Gustavo, «Gastón Baquero o la sabrosa poesía del mestizaje» in *Celebración de la existencia*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1994, p. 19-27.
- CORNEJO POLAR, Antonio, «Mestizaje, transculturación, heterogeneidad» disponible en línea en <http://iberoamericanaliteratura.files.wordpress.com/2012/09/tucuman.pdf> (última consulta el 27 de diciembre de 2014).
- LÁZARO, Felipe, *Entrevistas a Gastón Baquero*, Madrid, Editorial Betania, 1998, 104 p.
- LÁZARO, Felipe, *Gastón Baquero: la invención de lo cotidiano*, Madrid, Editorial Betania, 2001, 86 p.
- MARTÍ, José, «Nuestra América», disponible en línea en http://jose-marti.org/jose_marti/obras/articulos/nuestramerica/09nuestramerica.htm (última consulta el 23 de diciembre de 2014).
- ORTIZ, Fernando, «Los factores humanos de la cubanidad», *Revista Bimestre Cubana*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1991, p. 161-186.
- PALMIÉ, Stephan, «Fernando Ortiz y la cocción de la historia», disponible en línea en http://www.istor.cide.edu/archivos/num_40/dossier3.pdf (última consulta el 23 de diciembre de 2014).
- PRATS SARIOL, José, «Baquero, el instinto indomable», in: Felipe Lázaro, *Conversación con Gastón Baquero*, Madrid, Editorial Betania, 1994, p. 53-75.
- PRATS SARIOL, José, «De cuando Gastón Baquero se sentaba a caminar con César Vallejo», in: *Encuentro con la Cultura cubana*, Madrid, Invierno 2007, p. 6-10.
- RODRÍGUEZ SANTANA, Efraín, «La primera mirada, apuntes de un lector deslumbrado», in: *Encuentro con la Cultura cubana*, Madrid, Otoño 1996, p. 14-21.
- SHIMOSE, Pedro, «Gastón Baquero, Ensayista», in: *Celebración de la existencia*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1994, p. 163-169.
- VITIER, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998, 406 p.

Contradiscurso sobre la negrofobia y renegociación de la Hispanidad en los textos del exilio de Gastón Baquero

Contre-discours sur la négrophobie et renégociation de l'Hispanité dans les textes de l'exil de Gastón Baquero

Counter-discourse on negrophobia and renegotiation of Hispanity in the exile's texts of Gastón Baquero

Clément ANIMAN AKASSI

A la hora de salir para el exilio en 1959, Gastón Baquero, negro y prematuro gusano ya, prefirió Madrid a Miami por una razón ideológica (que creía) inequívoca. Él, el apostrofado católico, se huía de lo que fuera el poder comunista cubano en ciernes para refugiarse en España donde Dios era uno de los lemas del poder nacional- católico de Franco. Además, al igual que los discursos oficiales y algunos planteamientos académicos vigentes, Baquero creía que la Hispanidad era sobre todo una comunidad de destino lingüístico, y que por ello mismo, hubiera podido ser un crisol de identidad compartida. Al contrario, pensaba que los Estados Unidos daban a ver unas tensiones raciales radicalizadas y unos derechos civiles hasta entonces negados a los negros. Pero, una vez en España, Baquero se percató de que ni la Hispanidad, ni su supuesta fe católica, ni siquiera su previa clase (élite cultural y social) lo rescatarían de la doble prisión de su piel (negra y de homosexual). A partir de una episteme poscolonial, pues, el presente ensayo pretende mostrar que la toma de conciencia de esta representación equívoca

Au moment de partir pour l'exil en 1959, Gastón Baquero, noir et déjà renégat, préféra Madrid à Miami pour une raison idéologique (qu'il croyait) sans équivoque. Lui, l'apostrophé catholique, fuyait ce qui était encore un pouvoir communiste en gestation pour se réfugier en Espagne où Dieu était l'une des devises du pouvoir national- catholique de Franco. En outre, dans la même foulée que les discours officiels et certaines postures académiques en vigueur, Baquero croyait que l'Hispanité était surtout une communauté de destin linguistique, et que pour cette raison même, elle aurait pu servir de creuset d'identité partagée. À l'inverse, il pensait que les États-Unis donnaient à voir des tensions raciales radicalisées et des droits civiques jusqu'alors niés aux noirs. Mais, une fois en Espagne, Baquero se rendit compte rapidement que ni l'Hispanité, ni sa supposée foi catholique, ni même sa classe sociale d'alors (élite intellectuelle et sociale) ne le sauveraient de la double prison de sa peau (noire et homosexuelle). A partir d'une episteme postcoloniale, donc, le présent essai tend à démontrer que la prise



de la Hispanidad ha producido un nuevo tipo de textos baquerianos (ensayos, conversaciones, relaciones epistolares, poesía, traducciones, etc.) donde la raza y sus «maldiciones» –el fenotipo negro/oscura, la homosexualidad, la pobreza, etc.– son expuestas como modalidades de redescubrimiento de sí (identidad negra) y de deconstrucción de todo cuanto representa el complejo mecanismo de desprestigio del negro y de lo negro.

Palabras claves: Gastón Baquero, exilio, textos afrocubanos, Hispanidad, sujeto poscolonial africano, teorías poscoloniales

de conscience de la représentation erronée de l'Hispanité a produit un nouveau type de textes chez Baquero (essais, conversations, récits épistolaires, poésie, traductions, etc.) où la race et ses «malédiction» –le phénotype noir/obscur, l'homosexualité, la pauvreté, etc.– s'inscrivent comme des modalités de redécouverte de soi (identité noire) et de déconstruction de tout ce qui participe du complexe mécanisme de dénigrement du noir et de tout ce qui y ressemble.

Mots-clés: Gastón Baquero, exil, textes afrocubains, Hispanité, sujet postcolonial africain, théories postcoloniales

Domaine: Cuba, xx^e siècle

A todos aquellos africanos (ascendientes o descendientes) errantes y desnudos
que descubrieron, un día, la duplicidad del humanismo excluyente
de las viejas naciones colonizadoras y neocolonizadoras

Palabras iniciales para dilucidar la negrofobia en cuestión

Consta que las teorías poscoloniales (llamadas también pensamientos/discursos poscoloniales) tienen una doble vertiente. La primera radica en que éstas no son definitivas porque se construyen a medida que se crea el corpus de una epistemología en ciernes. El segundo principal rasgo es que las susodichas teorías son definitivas porque se las apropia el sujeto cultural poscolonial¹ para descolonizar su imaginario ante la persistente asignación cultural heredada de la colonia. De modo que si es oriundo de las «nuevas naciones»² (aquellas que fueron colonizadas), el escritor, en cuanto sujeto cultural poscolonial, despliega una producción cultural y/o un discurso (literatura, cine, arte, ensayo, etc.) que participan de las alternativas a las representaciones dominantes y construidas desde las «viejas naciones»³ (aquellas que fueron colonizadoras). Tal cuestionamiento surge como un contradiscurso a la representación del lugar de la cultura como lugar de la homogeneización, y de hecho pone en tela de juicio el monopolio de la hermenéutica eurocéntrica a la hora de interpretar y analizar, en toda su complejidad, la producción cultural del sujeto cultural poscolonial. Aquí es donde me parece oportuno traer a colación la idea de que no es el propósito del pensamiento poscolonial de prescindir de la tradición intelectual de las naciones colonizadoras sino dar a conocer también el pensar de las naciones colonizadas, más eficaz a la hora de acercarse a su propia producción cultural. Valga decir que en el caso del sujeto poscolonial⁴ africano o de la diáspora africana en las Américas, se ha venido cundiendo entre los escritores el esfuerzo de construir una tradición epistemológica propia. Así es como –y aquí no se pretende ser exhaustivo– se podría apelar al *derecho de pernada* de Juan Tomás Ávila Laurel, al *afrorealismo* de Quince Duncan, al *Muntu* de Manuel Zapata Olivella y a la *negrofobia* de Gastón Baquero, siendo este último el centro de nuestra atención, en estas páginas.

En *Indios, blancos y negros en el caldero de América*⁵, su libro de necesaria lectura, por su complejo y pertinente enfoque, Gastón Baquero deja entender que la historia de Cuba se puede entender sólo a la luz del concepto estructurante de *problema negro, miedo al negro*, de negrofobia, en resumidas cuentas⁶.

En el pensamiento de Baquero, la negrofobia tiene un doble eje de significados. Uno es el miedo que cunde en el imaginario blanco cuando se trata de representar al descendiente de africanos o al fenotipo negro. Es decir, a toda la «gente carniprieta»⁷, a todo aquello que no

1 Ver Edmond Cros, *D'un sujet à l'autre. Sociocritique et psychanalyse*, Montpellier, Éditions du CERS, 1997.

2 Ver Homi Bhabha, «Introduction: narrating the nation», in: Homi Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London/New York, Routledge, 1990, p. 1-7; Homi Bhabha, *The Location of Culture* (1994), London/New-York, Routledge Classics, 2004.

3 *Ibid.*

4 Léase «sujeto cultural poscolonial africano».

5 Gastón Baquero, *Indios, blancos y negros en el caldero de América*, Madrid Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.

6 «El negro en Cuba», *Ibid.*, p. 91-116.

7 Gastón Baquero, *Poesía completa* (1998), Madrid, Verbum, 2013, p. 242.

sea del fenotipo blanco. Otro eje es que en el discurso baqueriano sobre la poesía, el miedo al negro se convierte a veces en el miedo a lo negro, en la medida en que, para el poeta, expresa la angustia del hombre ante el vacío existencial y/o sociocultural. Queda claro que el primer eje es el que tiene mayor relevancia en este trabajo en la medida en que va a informar la manera cómo Baquero va a renegociar su Hispanidad, la raza, la clase y su lugar en el mundo o su destierro.

Para terminar este apartado, cabe recalcar que la mejor manera de acercarse con claridad al presente trabajo es tomar en cuenta lo siguiente:

- los términos de negro, afrocubano, africanocubano y sujeto poscolonial africano, son intercambiables;
- el sujeto poscolonial africano o el sujeto cultural africano es una abreviatura del sujeto cultural poscolonial africano;
- el sujeto cultural poscolonial africano es una referencia al sujeto africano y de la diáspora africana, aunque en el contexto de este ensayo, es una clara alusión al descendiente de africanos en Cuba;
- el término de negro es usado a veces para seguir fidedigno al empleo original o a la fuente de la que saco los elementos de mi análisis;
- asumo mejor el concepto de africanocubano porque ya no me parecen eficaces el prefijo «afro » o el término «negro» aunque, sí, es de reconocer su firme supervivencia debida al discurso consuetudinario en el campo de la investigación. Para mejor entender mis motivaciones por el uso del prefijo «africano-», remito el lector a uno de mis recientes artículos, titulado «Lugar, dislocación del sujeto cultural (poscolonial) africanocostarricense y narración de la diseminación»⁸.

Hispanidad, raza y clase

Por lo general, es incuestionable la reivindicación tajante de la Hispanidad en los escritos de Baquero. Y las razones por ello son múltiples. En *Indios, blancos y negros*, en efecto, la Hispanidad se define primero como un legado cultural y educativo construido por un brote temprano –ya en tiempos de la colonia– de universidades y de una mezcla biológica –forzada o no. A consecuencia de lo que precede, la Hispanidad viene a ser, luego, unos paradigmas que se oponen al sistema atávicamente discriminatorio de los ingleses que ocuparon la isla cubana entre 1762-1763:

De haberse quedado con nosotros –o nosotros con ellos, que no es lo mismo– [...], conoceríamos el profundo desprecio a los seres humildes, el orgullo implacable de raza, el complejo de superioridad...

[...] Si, por desgracia, nos hubiese tocado Isabel de Inglaterra, yo a título de privilegiado, sería ahora segundo portero de un club de golf en Bermudas.⁹

8 Clément Animán Akassi, «Lugar, dislocación del sujeto cultural (poscolonial) africanocostarricense y narración de la diseminación. Caso de Final de calle de Quince Duncan», in: Quince Duncan y Victorien Lavou (eds.), *Puerto Limón. Formas y prácticas de auto/representación. Apuestas imaginarias y políticas*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2012, p. 195-206.

9 Gastón Baquero, *Poesía completa*, op. cit., p. 157-158.

El roce de Baquero con la cultura anglosajona radica precisamente en esta visión calvinista de quedarse en su lugar, en una suerte de lugar predestinado para el sujeto cultural africano. Ya que, para él, tal predestinación es un estorbo al libre albedrío, la dignidad humana y la libertad individual. Es de pensar que esas razones fueron las que condujeron a Baquero, amenazado por la entonces flamante revolución castrista, a negarse a salir para Estados Unidos en 1959, como se lo propusieron algunos amigos diplomáticos. En efecto, con motivo de la muerte del poeta en 1997, su amigo y escritor cubano Luis Ortega –radicado en Miami– cuenta que al hacerle la pregunta a Baquero de por qué se negó a exiliarse en Estados Unidos, le respondió que «allá nos discriminan»¹⁰. En el contexto de los años 50 del siglo pasado, tal afirmación no sufría la menor duda: los afroamericanos –hoy llamados africanoamericanos– carecían de sus fundamentales derechos civiles, es decir poder votar, acceder a espacios públicos desegregados, aspirar a la igualdad racial, etc. Lo curioso es que la España franquista a la que optó Baquero tampoco ofrecía tantos espacios de derechos civiles, por ser el régimen de Franco, liberticida y férreo. A pesar de todo, si Baquero siguió leal a sus «raíces espirituales»¹¹ hispánicas y fue rumbo a España, fueron por algunas razones ideológicas. Aquí, basta sólo por señalar la visión baqueriana de Hispanoamérica como lugar de encuentro entre el español/blanco, el indio y el descendiente de África. Lo cual impuso un destino compartido de lengua (el castellano), de legado cultural/espiritual (el catolicismo/cristianismo) y cultural, especialmente, la herencia del mundo de la creación. En aquellos años, cuando Baquero salía de Cuba, ya formaba parte de la tradición literaria hispánica, no sólo por haber publicado dos poemarios, *Poemas*¹² y *Saúl sobre su espada*¹³ sino también porque había sido integrante del grupo –y de la revista epónima– Orígenes, liderado por José Lezama Lima. Además de ser tildados de católicos por varios estudiosos de la historia y cultura de Cuba¹⁴, los miembros de aquel grupo, en ciernes en los años 30 y congregados en su primera revista *Verbum*, se habían mostrado a veces preocupados por la guerra civil española. Por ejemplo, Fina García Marruz, amiga de Baquero, esposa del origenista Cintio Vitier, y origenista, ella misma, escribió, en 1938, el poema «Aviones»¹⁵ para denunciar los horrores de la conflagración fratricida o el ya vislumbrado fascismo de los nacionalistas españoles. El caso particular de las víctimas que se cuentan entre la élite de las letras españolas son las que más llaman la atención de los vanguardistas cubanos tales como Alejo Carpentier o Nicolás Guillén. A estos últimos, se unen las voces de los que fueran las emergentes figuras del grupo Orígenes, es decir Lezama Lima y Gastón Baquero, entre otros. Así es como Lezama Lima, en una carta colectiva que publica en febrero de 1944, bajo el título «Los poetas cubanos ante González Marín», recuerda la funesta recuperación de la muerte de Federico García Lorca, en estos términos:

Después de explotar con largueza el verso maestro de Federico al que debe sus mejores éxitos,
José González Marín ha llegado al extremo de ofrecer en Puerto Rico un recital de poesías a

10 Luis Ortega, «Gastón Baquero, la mala herencia española», *El Diario La Prensa*, Nueva York, 18 de Junio de 1997, p. 2.

11 *Ibid.*

12 Gastón Baquero, *Poemas* (La Habana, Talleres de Serafín García, 1942), in: Gastón Baquero, *Poesía completa*, op. cit., p. 38-59.

13 Gastón Baquero, *Saúl sobre su espada* (La Habana, Ediciones Clavileño, 1942), in: Gastón Baquero, *Poesía completa*, op. cit., p. 60- 67.

14 Ver Alfred Melon, *Les années 30 à Cuba. Identité nationale, idéologie, poésie et critique à Cuba (1902-1959)*, La Habana, Casa de Las Américas, 1992; Manuel Rodríguez Ramos y Marié Pereira, *Retrato de Gastón Baquero* [DVD], 2014.»

15 Citada por Alfred Melon, op. cit., p. 510.

beneficios de los generalotes traidores y de las tropas moras que están desangrando a España y que en Granada segaron la vida del autor del *Romancero gitano*.

Por un deber de fidelidad y devoción a la memoria del gran poeta del pueblo español, cuya sangre gloriosa – maltratada, destruida por los enemigos de la cultura– nos duele para siempre, los poetas que suscriben su más sentida repulsa a los recitales de González Marín, quien al poner su arte al servicio de los verdugos de su patria, profana la obra del gitano impar.¹⁶

Más allá de la idea de salvaguardar la memoria desvirtuada de García Lorca, poeta comprometido y republicano, las palabras de Lezama Lima suenan como una respuesta a la crítica acérrima contra el grupo Orígenes, en cuanto a su falta de compromiso con la realidad circundante. De hecho, transcriben también las preocupaciones de Baquero para quien la creación trasciende las ideologías. A lo mejor, fuera lo que explicara su indiscriminada admiración por Juan Ramón Jiménez y García Lorca, aunque fueran de dos generaciones que se habían mirado a menudo con compleja mezcla de respeto y recelos. Ahí van, en efecto, los textos «Juan Ramón, vivo en el recuerdo»¹⁷ e «Himno y escena del poeta en las calles de La Habana» dedicado a García Lorca¹⁸ como muestra de una Hispanidad que transcribe cierta poética de la relación. Aquella que convirtió la violencia sufrida por los literatos españoles (durante y después de la guerra civil española) en la del círculo de los creadores cubanos. Pero, pronto triunfa la revolución castrista en 1959, y Baquero es el redactor jefe del *Diario de la Marina*, periódico sospechado de ser adscrito al decaído poder de Batista. Como la amenaza del Che le cercena, el poeta tiene que salir para el exilio.

Mientras tanto, el flamante régimen castrista se enfrenta al imperialismo estadounidense y el comunismo, que se adivina naciente en Cuba, supone ya unos dogmas liberticidas (en cuanto a política), anticlericales y homofóbicos: para los defensores de la revolución, ésta era una cuestión de hombres¹⁹ –aunque el africanocubano Manuel Granados dijera el contrario²⁰. En este contexto, cuando Baquero toma la decisión final de escoger a España como su paradero, se trata de un momento clave en la vida de un descendiente de africanos que gozó de privilegios intelectuales, artísticos, sociales y que era homosexual. He aquí una nueva tierra de acogida donde el nacional- catolicismo de Franco impera y donde los tabúes son implícitos en el lema: «Dios, patria y familia». No obstante, se ha de pensar que Baquero se habría fiado de su representación de la Hispanidad como una comunidad de destino *a priori* construida en torno a la lengua, al ecumenismo católico/cristiano, a la identidad y poética de la relación. La realidad se vuelve otra a fortiori, cuando el poeta africanocubano llega a Madrid. Los mejores intelectuales de la era de Franco siguen siendo paradójicamente los antifranquistas. Se distancian casi enseguida de Gastón Baquero, porque ideológicamente se sienten más afines a la revolución cubana, aquel sueño revolucionario frustrado en su propia tierra por la victoria de los nacionalistas después de la guerra civil²¹. Baquero se encuentra de repente arrinconado en un ghetto social (nuevo estatus de pobre), sexual (la discreción a propósito de su pareja homosexual le seguirá hasta la muerte), intelectual (hasta quiso que sus versos fueran invisibles²²) y racial. Aquí, valga decir que Baquero

16 Citado en *Vigencia de Orígenes*, Colectivo de autores, La Habana, Academia, 1996, p. 89.

17 Gastón Baquero, *Indios, blancos y negros*, op. cit., p. 282-289.

18 Gastón Baquero, *Poesía Completa*, op. cit., p. 244-249.

19 Ver el epígrafe de Samuel Feijóo citado por James Conrad, «Queering Cuba», in: Linden Lewis (ed.), *The Culture of Gender and Sexuality in the Caribbean*, Florida, University Press of Florida, 2003, p. 252.

20 Citado por James Conrad, «Queering Cuba», op. cit., p. 252.

21 Ver Luis Antonio de Villena, in: *Retrato de Gastón Baquero*, op. cit.

22 Ver Pio Serrano, in: *Retrato de Gastón Baquero*, op. cit.

se (re)descubre como descendiente de africanos con la experiencia del destierro. De modo que desde su llegada a España hasta su muerte, ya construye abiertamente unos discursos sobre la raza negra y su lugar en la sociedad cubana e hispana. Y lo hace desde la doble perspectiva del ensayo, de la epístola o de la creación poética.

El exilio como modalidad extraterritorial para reconstruir el sujeto poscolonial africano

Baquero era todavía un poeta en ciernes en los años 30 cuando en el mundo y en Cuba, se habían producido varios acontecimientos tanto políticos como poéticos. Eran aquellos años de la ya mencionada guerra civil española y de la violencia política en Cuba. Era también aquel período de la vanguardia ideológica, política y artística/literaria de la *Négritude* en Francia, el *Harlem Renaissance* en Estados Unidos y del Negrismo en América Latina y particularmente en Cuba. Si bien la crítica afín a la literatura (africano)cubana y a la poesía de Baquero suele hacer caso omiso de la transcripción de aquellos episodios políticos y literarios en su poesía, consta no obstante que se pueden rastrear, aunque ello requiera al analista ir más allá de las puras correspondencias realistas. Al respecto, hace falta traer a colación la imagen del niño que garabatea en «Palabras escritas en la arena por un inocente»²³: es a la vez bufón de Dios y de los hombres y grita bajo su piel. En últimas instancias, ¿no parece sugerir la infantilización de Cuba –y del africanocubano– ante la influencia paternalista de Estados Unidos de aquel entonces? Además, «Saúl sobre su espada»²⁴, poema construido en la personificación exacerbada de la muerte y de las cenizas de todo cuanto existe –ciudad y personas– desvela el grado de violencia imperante en aquellos tiempos. A la luz de lo que precede, queda claro que la poesía más temprana de Baquero, la producida en Cuba, no es solamente una cuestión de puro *verbum*, o pura magia e invención. Se deslizan ahí unas preocupaciones sociopolíticas codificadas por un fuerte simbolismo bíblico actualizado por la escritura poética. Sin embargo, sigue planteándose como una labor titanesca la de rastrear referencias a la presencia del sujeto cultural africanocubano, mientras el poeta radicaba en Cuba. De hecho, aquello resulta curioso, cuanto más si ya es bien sabido que durante el exilio, Baquero produjo un abundante discurso sobre el sujeto cultural africanocubano. Aquel que aparece representado como descendiente de africanos en las Américas y/o como gente carniprieta (piel oscura). En este discurso ensayístico –que se transcribe también en el discurso poético– la voz de Baquero se plantea como la del sujeto cultural poscolonial que se irgue contra la duplicidad de las narraciones de las naciones poscoloniales que, en Cuba, por ejemplo, consisten en desprestigiar a los héroes de ascendencia africana y a blanquear así los imaginarios nacionales. Así es como denuncia el hecho de que Antonio Maceo, uno de los héroes de las guerras de independencia de Cuba (junto a José Martí), estaba descrito como «negro [que] comía gente cruda, violaba mujeres «y quería matar a todos los blancos»²⁵. A este respecto, es interesante notar cómo uno de los documentales de Henry Louis Gates, Jr., prestigioso investigador del sujeto cultural africano, pone de relieve tal blanqueamiento llevado a cabo, por ejemplo, por el análisis pseudocientífico de dos antropólogos blancos cubanos que pretendieron llegar a la conclusión de que el coeficiente intelectual de Antonio Maceo (expuesto en el Museo de Antropología de La Habana) era demasiado superior como para ser el de un descendiente de africanos²⁶.

23 Gastón Baquero, *Poesía Completa*, op. cit., p. 42-53.

24 *Ibid.*, p. 60-66.

25 Gastón Baquero, *Indios, blancos y negros*, op. cit., p. 112.

26 Henry Louis Gates, Jr., *Black in Latin America* [DVD], 2011.

Volvamos a la apremiante pregunta, pues: ¿cómo se podría explicar el silencio de Baquero ante «el problema negro», como bien lo tildó el poeta mismo, una vez en el exilio? Varias razones concurren a aclarar la duda. Una de ellas se encuentra en la representación de la humanidad en el pensamiento del poeta. Para él, la cultura (como saber y espiritualidad) eleva a todos los hombres a la misma dignidad. De ahí que diría que lo más relevante en los trabajos de la antropóloga Lydia Cabrera es que:

ella reivindicó los aspectos espirituales del alma negra, vio al negro como hombre que tiene espíritu religioso, un espíritu muy elevado, tiene unas creencias que a algunos no les gustan pero que son unas creencias maravillosas, las primitivas creencias del hombre. Un libro como *El monte* es un libro grandioso, que es en realidad un homenaje a la espiritualidad del hombre negro, al ser negro. Ése es el gran aporte de Lydia, a quitar al negro de esa cómica y elevarlo al papel de una cultura, de una verdadera espiritualidad.²⁷

Las palabras de elogio a Lydia Cabrera en cuanto a su representación del negro en *El monte* dejan vislumbrar tres respuestas construidas como contradiscursos o como tensión ideológica ante otros discursos sobre el negro. Asimismo, Baquero reivindica la visión de Cabrera para mejor criticar y rehusar la tesis –entre otros muchos semejantes postulados– de Fray Bartolomé de las Casas. La que, durante la controversia de Valladolid, aboga por la idea del alma (cristiana) india en nombre de la cual se tenía que poner fin al tratamiento inhumano que sufrían los nativos de las Américas. La alternativa de la importación de las manos de obra (y esclavas) negras había supuesto una trata transatlántica que debió tener una de sus justificaciones implícitas en la pretendida falta de espiritualidad –cristiana o no– de los africanos. La cita arriba transcrita es también una respuesta a la temprana ciencia social de Fernando Ortiz. La alusión está hecha aquí a su libro *Negros brujos*²⁸ que a principios del siglo pasado sirvió –a su pesar o no– a reproducir un discurso (pseudocientífico) de desprestigio moral del africanocubano que sería una epifanía del demonio y carente de valores cristianos, al ser brujo. Incluso, en el susodicho libro, Ortiz llegó a decir que la «religión» de los negros los inclinaba a sacrificar humanos, a violar sepulturas, a dedicarse a la antropofagia y a las más brutales supersticiones²⁹. El tercer contradiscurso de Baquero cuestiona el discurso poético de Nicolás Guillén en cuanto a la representación del africanocubano en la construcción de los imaginarios y de la identidad nacional cubana. A estas alturas, que conste lo siguiente: se ha especulado mucho sobre la distancia ideológica que separa Baquero –y por ende, todo aquel grupo Orígenes– y Nicolás Guillén. Este último sería la figura misma del poeta engagé: poeta nacional, poeta social, poeta de la revolución (castrista), fundador de la poesía negrista desde una perspectiva africana, etc. Es cierto desde luego que sería difícil poner en tela de juicio tales calificativos. Ello, por la mera razón que tienen asidero histórico. Lo que, sí, es más discutible es encasillar a Gastón Baquero en la categoría de un reaccionario primario, por el simple hecho de haber sido redactor jefe del *Diario de la Marina* (1942-1959), aquel diario cubano creado en el siglo XIX, tildado de decano de la prensa cubana, tradicionalmente oligárquico y sobre todo acusado de haber servido los intereses de la dictadura de Fulgencio Batista. ¿Por qué no encasillar a Baquero, en este contexto? Porque lo que no se ha aclarado a menudo es que el propio Guillén había publicado ya poemas inéditos de *Sóngoro Cosongo* (1931) en el *Diario de la Marina*³⁰, mientras Alejo Carpentier escribió alegatos revolucionarios en el mismo diario sin que jamás se les sospechara de traidores

27 Gastón Baquero, «Entrevista con Alberto Díaz Díaz: la poesía negrista», in: *Entrevistas a Gastón Baquero*, Madrid, Betania, 1998, p. 76.

28 Fernando Ortiz, *Negros brujos* (1906), Miami, New Publishers, 1973.

29 *Ibid.*, p. 13.

30 Ver Nicolás Guillén, *Summa poética*, edición de Luis Iñigo Madrigal (1976), Madrid, Cátedra, 2005.

a la causa revolucionaria que siempre fue su credo. Por lo demás, Baquero había abierto las columnas del mismo diario a José Lezama Lima quien, aunque no era comunista, tampoco tenía afinidades con el poder de Fulgencio Batista. Hasta años más tarde, cuando ya se había exiliado en España, Baquero escribió el prólogo del libro de Adriano Tous, *La poesía de Nicolás Guillén*³¹, en una muestra de abogado acérrimo de la creación poética, no necesariamente de las ideas políticas. Precisamente, la poesía de Guillén, como bien es consabido, emergió en los años 30, en un bullicioso contexto nacional –no siempre de cambio estructural– y mundial que considero como un momento de triunfo de cierta «internacional negrista» con los movimientos ideológico-literarios de Harlem Renaissance en Estados Unidos, la *Négritude* en Francia, y el Negritismo en Hispanoamérica encabezado por Nicolás Guillén. El programa ideológico-poético de Guillén se planteó desde el principio como una clara reivindicación – ininterrumpida hasta el propagandístico poema «Tengo» de 1964– del orgullo africano y una denuncia de la presencia repudiada del Africanocubano. Desde esta perspectiva, no discrepa, en realidad, del planteamiento de Baquero, en cuanto a la cuestión del descendiente de africanos en Cuba³². Parece, no obstante, que a ojos de Baquero, el discurso poético de Guillén no dio a representar al sujeto cultural africanocubano de una manera que estuviera alejada de la representación tradicional del bufón, saltimbanquis o hazmerreír de servicio. Es en este contexto donde hay que entender la palabra: «cómica» opuesta a la manera como Lydia Cabrera representó al sujeto cultural africanocubano. En aquellos años prerrevolucionarios (anteriores a 1959), el imperialismo estadounidense tendía más que nunca a aniñar al pueblo cubano a través de caricaturas de niños africanocubanos con labios desmedidamente enormes que daban que reírse. Baquero que era africanocubano, con título de ingeniero agrónomo, integrante de una élite intelectual gestora del grupo Orígenes y de la revista epónima, pensaba que el sujeto africanocubano se merecía mejor (re)trato que el de un «negro bembón» con «zapato de do tono», de un «Vitor Manue [que] no sabe habla “ingle”» o aun de un «Quirino con su tre»³³. Veamos como Baquero lo dice con sus propias palabras:

Con intención o sin ella [Guillén] pintaba al negro como un torpe que no sabe hablar, que no hace más que tonterías, que vive del engaño; dio una imagen muy mala del negro en un momento en que perjudicaba mucho una imagen como esa porque estaba apenas comenzando cierta apreciación del negro como un ser humano cualquiera, y esta moda (la poesía negrista), yo creo que hizo mucho daño porque hacía reír mucho y cuando una risa es a costa de una raza es mortífera, terrible.³⁴

A lo mejor, el silencio de Baquero sobre el negro, mientras estuvo en Cuba, sirvió para señalar las contradicciones de la temprana producción poética de Guillén dentro de su extensa, emblemática, vanguardista y revolucionaria obra. Podría haber servido, por consiguiente, a alejarse de un discurso de reproducción –«con intención o sin ella»– del colonizado imaginario nacional en cuanto a representación del africanocubano. A lo peor, este silencio no fue suficiente para convertir al africanocubano en un «ser humano cualquiera» ya que siguió siendo un problema racial, cultural, social de lo que Baquero no tuvo reparos en hablar durante su exilio, una vez recuperada su voz de poeta y de pensador.

31 Adriano Tous, *La poesía de Nicolás Guillén*, Madrid, Cultura Hispánica, 1971, p. 9-14.»

32 «El negro en Cuba», in: *Indios, blancos y negros*, op. cit., p. 1113.

33 Todas las palabras entrecomilladas son trozos de versos o títulos de poemas de los primeros dos poemarios de Guillén, *Motivos de son* (1930) o *Songoro Cosongo* (1931).

34 «La poesía negrista», op. cit., p. 72.

Duplicidad occidental y escritura de renegociación de una humanidad y de una Hispanidad en situación

Aunque Gastón Baquero dejara de publicar poesía de 1942 a 1959 y se fuera a dedicarse a su labor de redactor jefe del *Diario de la Marina*, nunca actuó ni se consideró partidista, en el sentido de pertenecer dogmáticamente a un partido político. Ya se mencionó aquí cómo bajo su mando, las columnas del diario se abrieron a Lezama Lima, compañero origenista admirado por él. El *Diario de la Marina* no sólo sirvió a Lezama Lima para dar a conocer sus pensamientos sobre La Habana, sino también para sufragar aquellas dificultades económicas suyas. A Lezama Lima, habrá que sumar, por cierto, a los intelectuales izquierdistas/republicanos españoles que se habían refugiado en La Habana y a quien Gastón Baquero había echado una mano de benefactor³⁵. Además, tanto en entrevistas publicadas³⁶ como inéditas³⁷, Baquero siempre ha insistido en el hecho de que aunque fuera miembro del emblemático grupo Orígenes (compuesto en mayoría de literatos blancos), no dejó de ser negro y pobre que, inclusive, no podía desperdiciar la oportunidad de tener el puesto de redactor jefe, de prestigio social y medio de subsistencia para su familia.

De modo que cuando Baquero salió para su exilio madrileño, lo hizo más bien porque sentía su integridad física amenazada por el flamante poder castrista y no tanto por reivindicar ciertas posturas políticas, antagónicas e irreconciliables. En efecto, en una carta sin fecha –pero rastreable como anterior a la victoria de los socialistas españoles en 1982–, el poeta indicó claramente a Lydia Cabrera que no era un disidente (político)³⁸. A partir de ahí, ya se puede argüir que el exilio de Baquero se construye como el de un sujeto cultural africanocubano que redescubre su identidad y se irgue contra la fobia que le provoca al dominante sujeto cultural blanco. Para decirlo con otras palabras: por una parte, Baquero no era disidente, y por ende, no quería formar parte de las reuniones de cierto sector de los exiliados cubanos en España entre los que se podía destacar Enrique Labrador Ruiz³⁹. Por otra parte, Baquero venía de cierta manera traicionado en cuanto a su idea de la Hispanidad (entendida aquí como comunidad de defensa de las Letras Hispanas), en la medida en que la intelectualidad española seguía estando a remolque de sus ideas republicanas. Eso pudo haber tenido como resultado apartar a Baquero de los círculos de creadores y pensadores de España, puesto que en definitiva y según sus palabras, no tenía casa «en tierra ajena»⁴⁰, es decir, en tierra española. Amén de que se llegó alguna vez a tratarlo de «negrito»⁴¹ y que ello le podría haber brindado la oportunidad de emprender el proceso de reconstrucción de su identidad de sujeto cultural africanocubano.

35 Ver Pío Serrano, «Testimonio sobre Gastón Baquero», in: Manuel Rodríguez Ramos, y Marié Pereira, *Retrato de Gastón Baquero*, op. cit.

36 *Entrevistas a Gastón Baquero*, op. cit.

37 Con el autor de estas líneas, por ejemplo.

38 Gastón Baquero. Letter to Lydia Cabrera», University of Miami Libraries: Cuban Heritage Collection, n.d. [sin fecha], 1 carta, 2 páginas.

39 En la susodicha carta, Baquero informó a Lydia Cabrera que se negaba precisamente a participar en una reunión (en París) de los disidentes cubanos de España. Pura y meramente, porque no se consideraba disidente.

40 Gastón Baquero, «Prólogo», in: Alicia Aldaya, *La narrativa de Hilda Perera*, Madrid, Nova-Scholar, 1978, p. 84.

41 Francisco Umbral, «Gastón Baquero», *El Mundo*, Madrid, 16 de Mayo de 1997, contraportada.

No se sabe a ciencias ciertas si la honda amistad entre Baquero y Lydia Cabrera (que salió para el exilio en 1960, casi al mismo tiempo que su amigo) fue un factor añadido a su preocupación aguda por la cuestión de la raza (negra), una vez en el exilio. Lo cierto es que Baquero siempre apreció la obra de Cabrera desde las publicaciones de ésta en *Orígenes*⁴² y particularmente por la indagación científica en las religiones africanas que su libro *El Monte da a ver*. Para Baquero, el libro parece arrojar una luz nueva y contrapuesta a los primeros discursos positivistas y racistas de Fernando Ortiz en *Negros brujos* y transcribe un debate mayor sobre la cuestionada alma negra, debate vigente desde la controversia de Valladolid entre Fray Bartolomé de las Casas y Juan Ginés Sepúlveda, preludio a la trata transatlántica y a la esclavitud. La filiación ideológica de Baquero a Cabrera es la muestra de un evidente rechazo al supuesto primitivismo moral del negro cubano, en cuanto se refiere a sus prácticas religiosas. Como Lydia Cabrera, Baquero piensa que las creencias del negro son del orden de lo religioso, de lo sagrado y no del orden de lo satánico. Tanto asume tal visión que, en 1978, Baquero escribió una carta a Cabrera donde le complacía compartir con ella unos «cantos rituales africanos»⁴³. Estos cantos se inscribían en la visión baqueriana de un corpus global de la producción cultural (cantos, literatura, etc.) africana que representa al sujeto cultural africano como portador de espiritualidad. En efecto, ya en 1965, Baquero había ofrecido en Madrid una lectura de poemas de autores africanos en la Tertulia de Rafael Montesinos. A la hora de publicar esos poemas seleccionados y «adaptados, más que traducidos» por él, Baquero destacó que:

Quiero dedicar estas adaptaciones a Lydia Cabrera, la gran traductora del máximo poeta negro de las Antillas, Aimé Césaire. Ella dio a las letras hispanoamericanas *Cuaderno del retorno al país natal*, con dibujos de Wilfredo Lam, y su gesto debió bastar para impedir que en Hispanoamérica se siguiese cometiendo la frivolidad de denominar «poesía negra» a una cosa útil sólo para ser estudiada por los sociólogos y analistas del racismo enmascarado.⁴⁴

Para Baquero, habría una diferencia entre la «poesía negra» hispanoamericana y la Negritud por la que aboga, por el elogio a Aimé Césaire y a la primacía dada a Léopold Sédar Senghor en *Poemas africanos*. En realidad, la Negritud liderada por Césaire, Senghor –y Léon Gontran Damas– no difiere en su programa ideológico-literario de la «poesía negra», tal y como fue pregonada por Nicolás Guillén. A saber, la reivindicación del orgullo y de los valores negros, en un momento de la historia humana cuando la duplicidad (querer la libertad y la dignidad para sí y negárselas al Otro) de las viejas naciones colonizadoras y del sujeto cultural colonizador se conjuga con su decadencia moral, por los horrores mismos de la Primera Guerra Mundial. Según Baquero, el problema de la «poesía negra» es el implícito racismo que ésta parece transcribir. A estas alturas, quizá sea importante destacar dos datos importantes para mayor dilucidación. Por un lado, traer a colación el hecho de que a pesar de los esfuerzos de los creadores blancos –tales como Luis Palés Matos (Puerto Rico) y José Zacarías Tallet (Cuba)– para representar a los negros en sus poemas, queda manifiesto ahí este racismo entre los intersticios, aquellos que pintan al negro como objeto sexual y sensual. En fin, la imagen colonial y poscolonial del negro como deseo y fobia sexual. Por otro lado, señalar que la «poesía negra» o negrista de Nicolás Guillén viene denunciada más bien en lo que se refiere solamente a los primeros poemas que rizan la denigración cultural, estética, social y moral de los negros, según piensa Baquero.

42 Ver «Jicotea esta noche fresca», «La jicotea endemoniada» y «El sincretismo religioso de Cuba», in: *Orígenes* [fac. sim], n° 24 y 36.

43 Gastón Baquero letter to Lydia Cabrera», University of Miami Libraries. Cuban Heritage Collection, 1978, 1 carta, 2 páginas.

44 Gastón Baquero, *Poesía completa* (1998), *op. cit.*, p. 210.

Para volver a los poemas africanos adaptados por Baquero, todos se refieren al panteísmo africano, al contacto/diálogo de la instancia narrativa con la naturaleza. La búsqueda del saber se vuelve una prueba iniciática, sagrada, donde Dios y/o los dioses se confunden con la tierra, el agua, el fuego, o el aire. Desde este punto de vista, si Baquero insiste tanto en aquello de la espiritualidad es por dos razones. Primero, porque en los imaginarios coloniales se había construido al negro como un *bien meuble* (una mercancía), deshumanizado/animalizado precisamente porque se le había negado tal espiritualidad. Entiéndase, aquí, en la visión del sujeto cultural colonizador aquella espiritualidad que no sea de índole cristiana, visión colonial que Césaire calificó de deshonesto, en su *Discours sur le colonialisme*⁴⁵. Luego, lo que está en tela de juicio en el discurso de Baquero es que el sujeto poscolonial africano sólo puede reconstruir su humanidad en la medida en que la reivindica con firmeza, como aquel *nègre debout* (negro de pie) de Césaire⁴⁶, saliéndose así de su pretendido estatus de animal y de mercancía para constituirse en creador y productor de saber, de cultura y, por ende, partícipe de las historias y civilizaciones humanas.

La creación poética del exilio de Baquero, desde luego, viene informada por la tensión negrofobia/descolonización del imaginario, resemantizada a través de una variedad de otros léxicos antagónicos. Si bien en los poemas del exilio, Baquero no deja de dar muestras de una creación cuya intertextualidad transcribe su gran dominio de la cultura europea e hispánica, hace sin embargo mayor hincapié en su referencia al sujeto cultural africano o al sujeto negroide –no blanco. Asimismo, además de los poemas africanos arriba adaptados/traducidos, la figura del sujeto cultural africano emerge paulatinamente del anonimato. De modo que mientras en los poemas anteriores al exilio, los personajes están expuestos a las grandes cuestiones existenciales como el misterio de Dios, el pecado, la muerte, la salvación, el libre albedrío, estos mismos personajes vienen encarnados, en la mayoría de los casos, en los poemas del exilio. Por ejemplo, mientras «Palabras escritas en la arena por un inocente» nunca se refiere explícitamente al negro, mucho menos al negro infantilizado, en cambio, «Fabula»⁴⁷, uno de los primeros poemas publicados en España, da a ver un personaje que muestra ya sus señas de identidad. Dice que se llama Filemón Ustariz. Y a ver los que lo acompañan (una vaca, un perro, un fusil y un sombrero), lleva una vida simple, de pobreza. Es sobre todo un vagabundo y un errante que vive en un espacio humano hostil ya que vive «sin más tierra que el cielo»⁴⁸. Sin embargo, en medio de la hostilidad humana donde: «[...] nos odian»⁴⁹, el personaje no aliena su identidad porque vive con nombre propio⁵⁰. Éste es en cierto modo la reivindicación, en «Negros y gitanos vuelan por el cielo de Sevilla»⁵¹, de los valores de un sujeto cultural africano y por extensión, de un sujeto negroide –negros y gitanos. El baile, los tambores y los dioses africanos –en realidad unos bisabuelos– son diabolizados por una instancia de dominación que pretende situarse del lado del Bien, mientras parece ser, sin embargo, el verdugo, transcrito por la metáfora de la noche-

45 Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme* (1950), Paris/Dakar: Presence Africaine, 1955.

46 Aimé Césaire, *The original 1939 Notebook of a Return to the Native Land* (bilingual ed.), traducción y edición de A. James Arnold and Clayton Eshleman, Connecticut: Wesleyan University Press, 2013, p. 52.

47 Gastón Baquero, «Fábula», *Poesía completa, op. cit.*, p. 141.

48 *Ibid.*

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*

51 Gastón Baquero, «Negros y gitanos vuelan por el cielo de Sevilla», *Poesía completa, op. cit.*, p. 116-117.

ogro («la noche nochea la sangre de negros y gitanos»⁵²) y la victimización de las prácticas cultu(r)ales –los taconazos– de negros (y gitanos):

Y negros y gitanos [...] contra el sombrío imperio
de la noche, taconeando,
taconeando tacatac [...] para hacer un alba.⁵³

La instancia narrativa se niega a doblegarse ante el imperio de esta duplicidad de la instancia de dominación que quiere colocar al sujeto cultural africano del lado del Mal, pretendiendo que este fuera «noche»⁵⁴, mientras dicha instancia ha vampirizado la existencia humana misma. La denuncia de tal duplicidad viene incluso resumida en estos rotundos versos que transcriben a la vez un cuestionamiento de la instancia de dominación y un proceso de descolonización del imaginario:

Pero nosotros, los espectadores, los que fuimos traídos 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?

En efecto, ¿qué culpa tendría el sujeto poscolonial africano: ser de piel oscura –negroide–, estar en exilio/ser errante a la vez en la tierra («teatro redondo») y en España («Sevilla»), y adorar a dioses que sean ancestros suyos en vez de rezar a un solo Dios? Baquero, que alguna vez fue considerado por la crítica como católico –aunque no ortodoxo⁵⁵– no pone en crisis la idea de Dios *per se*. Lo que cuestiona, en algunos poemas del exilio, es la recuperación perversa de su figura por el sujeto cultural colonizador. Como es el caso en «Palabras de Paolo al hechicero»⁵⁶. En este poema, el paratexto del título sugiere al principio la idea de una confesión a través de una recurrencia de palabras afines a la religión católica/cristiana, empezando por el epígrafe pedido prestado al «Infierno» de la Divina Comedia de Dante⁵⁷. El motivo de la confesión se desvela luego como una «herida»⁵⁸ debida a la homosexualidad del confesado que es al mismo tiempo la instancia narrativa. Sin embargo, la escritura va a tomar enseguida el rumbo de una ruptura de dogmas y/o de representaciones: el sacerdote/confesor viene a ser el hechicero mismo que es, en definitiva, un homosexual también ya que es el amante de la instancia narrativa. Aquí, la transgresión de los dogmas y/o de las representaciones es doble. Por una parte, hay una ambivalencia de la figura del sacerdote que remite a la vez al orden religioso católico/cristiano y al culto religioso africano (hechicero). En este contexto, el hechicero viene a recobrar su lugar de santidad/curandero (de las almas) en el ritual africano, de la misma manera que se considera al sacerdote en el ritual católico. Por otra parte, al ser a la vez hechicero y homosexual, el sacerdote transcribe poéticamente una de las mayores preocupaciones de Baquero. A saber: el discurso colonial y poscolonial que sirvió –y sirve todavía– a desprestigiar a la religión africana, sus

52 *Ibid.*, p. 117.

53 *Ibid.*

54 *Ibid.*

55 Ver Pío Serrano, «Testimonio sobre Gastón Baquero», in: Manuel Rodríguez Ramos, Marie Pereira, *Retrato de Gastón Baquero, op. cit.* Igualmente, me confió la heterodoxia de su catolicismo en una entrevista todavía inédita.

56 Gastón Baquero, «Palabras de Paolo al hechicero», *Poesía completa*, p. 107-108.

57 *Ibid.*, p. 107.

58 *Ibid.*

rituales y sus íconos, al considerarla como práctica cultu(r)al de la herejía. En el poema, se nota que si hubiera alguna herejía, sería una herejía compartida por el sacerdote y el hechicero o sacerdote-hechicero. No prevalece, entonces, ninguna jerarquía de valores. Otra desconstrucción de las representaciones, es finalmente la actitud de la instancia narrativa homosexual ante el ritual del matrimonio –en el contexto de producción del poema publicado en 1966 en España, se hablaría de matrimonio religioso. La instancia narrativa no busca la unción del sacerdote, de los humanos, sino directamente la de Dios. Por la mera razón que sospecha que Dios es también ambivalente: creador a la vez del cuerpo «sano» y del cuerpo «herido». Y que como tal, Dios redime también y no solo castiga:

Nosotros reunimos nuestras soledades desautorizadamente, Pero sabemos que Dios tiene una respuesta para todo.

Con nuestras manos desnudas, manos sin alianzas, Llamaremos directamente a la puerta de Dios, [...].

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).

[...]

Y comprendo que sólo Él puede perdonarnos, porque solo Él nos ama

Y nos comprende, ya que nos ha creado como abismo y misterio.⁵⁹

Es de recordar que estos versos están publicados en el contexto particular del poder nacional-católico reivindicado por Franco. Ahora bien, sabido es que el lema del Franquismo era: «Dios, patria y familia». Lo cual sugiere que la construcción de los valores familiares y de los ideales de la patria está estructurada por la moral religiosa. Dicho de otra manera, en aquel tiempo del poder franquista, no había ninguna separación entre Dios y el estado, ni mucho menos, entre Dios y la familia. De ahí que el estado represivo pretende hacerse eco o ser el brazo armado de Dios en la tierra. De modo que desautorizar la alianza de la instancia narrativa homosexual es un poco actuar en nombre de Dios. Y ahí es donde precisamente «Palabras de Paolo...» inscribe en sus intersticios la denuncia de una Hispanidad que se construye desde la homogeneidad en torno a los valores españoles (excluyentes) –y no hispánicos (que deberían aunar). Es decir, la Hispanidad de un solo Dios (católico), una sola lengua (el castellano/español), un solo modelo de familia⁶⁰ y un sistema de diseminación de una cultura y de un saber epicéntricos que giran en torno a España y a la historia del sujeto cultural colonizador, en general. Como consecuencia de lo que precede, se asiste al desprestigio de los valores ajenos, que puede conducir a la negrofobia manifiesta en el rechazo a los valores culturales o culturales del sujeto cultural africano convertido, en hereje social/ sexual (ejemplo de la homosexualidad) o religioso (ejemplo de la hechicería/brujería) a quien hasta Dios no quisiera perdonar. Cuando finalmente Paolo-el hechicero-homosexual se dirige directamente a Dios para su redención, se da a leer en Baquero, la reivindicación de una Hispanidad nueva donde la idea de Dios es ecuménica, fuente de una identidad de la relación. La relación entre varios lugares de expresión de la cultura/identidad hispánica: la puesta en contacto de la cultura del sujeto colonizador con la del sujeto cultural africano –y negroide o no blanco (gitanos, indios⁶¹, etc.). La puesta

59 *Ibid.*, p. 107-108.

60 Cabe destacar que la situación actual en cuanto a la representación de la familia tradicional en España y en Hispanoamérica ha cambiado. En 2005, bajo el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) de José Luis Rodríguez Zapatero, se aprobó la ley que modificaba el código civil y permitía el matrimonio entre personas del mismo sexo. De igual modo, hoy, varios pases hispanoamericanos han adoptado leyes contra la homofobia, aunque no hayan llegado necesariamente al voto a favor del matrimonio homosexual.

61 Al respecto, leer Gastón Baquero, «Con César Vallejo en París – mientras llueve», *Poesía completa*, op. cit.,

en relación de dioses, historias, culturas, saberes, héroes, lenguas o criollización de las lenguas, etc. Y ello, ya sea desde la perspectiva de una identidad construida en Hispanoamérica, o en el exilio. Que valga la pena recalcar que si bien el exilio fue un salvavidas para Baquero, le sirvió también para descubrirse «objeto entre otros objetos», como bien se había descrito Frantz Fanon –quien pensaba que por ser *antillais* se había convertido en *sujeto* francés como todo otro sujeto blanco francés. Y se lo creyó hasta que la desilusión llegara, una vez pisado el suelo de Francia⁶². Baquero pensaba también ser un sujeto hispano/hispánico en el sentido de tener un destino común –con los demás hispanohablantes– impuesto por el castellano y el saber que deriva de este idioma. Al contrario, se encontró en una subcultura, que es la de (su) exilio, según el mismo lo describe⁶³. De tal manera que su modo de reivindicar su humanidad ya no se construye desde la escritura poética de problema(tica)s existenciales del ser humano, sino desde las experiencias de un sujeto en situación. Es decir las vivencias de un exiliado a la vez sujeto cultural africano, empobrecido –por su exilio, precisamente– y homosexual en un contexto hostil. Esta humanidad en situación se construye contra la duplicidad del discurso del sujeto cultural colonizador, pero aboga por una diversidad hispánica donde se representa –no se oculta a nadie– a todo aquello que participa de la Hispanidad y de la humanidad. Como es el caso en el poema «Brandeburgo 1526»⁶⁴ donde la vida que llevaba una Baronesa europea ya no le procuraba felicidad. Por eso, decidió irse hacia las islas del Nuevo Mundo para buscar la luz que purificaría su viejo mundo de conveniencias, de castillo y de órdenes. La Baronesa que se había ido sin estar preñada, volvió embarazada de las islas del Nuevo Mundo. Y La población totalmente negra de estas islas sugiere que la Baronesa debería dar a luz a un mulato:

traigo del Nuevo Mundo
al sucesor de este Castillo
el niño que pronto haría florecer de Nuevo
los muros del castillo.⁶⁵

Este mestizaje biológico, metáfora de la Hispanidad/humanidad, es un mestizaje del deseo, potencializado en los textos de Baquero. No es un eco del mestizaje-blanqueamiento del negro de Vasconcelos, ni del mestizaje que Chateaubriand consideró degenerado por suponer una mezcla con el negro; ni aun de una Hispanidad reducida a la Españolidad, como en los tiempos del exilio de Baquero. Aquí se trata más bien de una identidad hispánica –o cubana, o humana– proyectada como un Ser encarnado en una diversidad de historias y culturas compartidas y no jerarquizadas ni excluyentes.

Palabras finales para descolonizar el imaginario

En primera instancia, cabe decir que lo que problematiza finalmente la producción de los textos del exilio de Gastón Baquero es el estatus del sujeto poscolonial africano en los imaginarios de la metrópoli. En efecto, mientras la colonización lo ha convertido en amo de la lengua colonial y, por ende, en sujeto entre otros sujetos de unas culturas e historias compartidas, el sujeto poscolonial africano que se exilia/emigra a la metrópoli, viene construido más bien como un

p. 242-243.

62 Citado por Achille, «La pensée métamorphique: à propos des œuvres de Frantz Fanon», in: *Frantz Fanon par les textes de l'époque*, Paris, Les Petits Matins, 2012, p. 7.

63 Ver Alicia Aldaya, *La narrativa de Hilda Perera*, op. cit., p. 14.

64 Gastón Baquero, «Brandeburgo 1526», in: *Poesía completa*, op. cit., p. 157-161.

65 *Ibid*, p. 160-161.

sujeto *irrepresentable*. Es decir que en las representaciones y los imaginarios nacionales, es un sujeto *impresentable*, desde el triple punto de vista de la raza, de la cultura y de la historia. Y es de notar que, en este contexto, el desprestigio de la raza lo subsume todo. Ya que ni el hipotético y privilegiado estatus social anterior, ni una hipotética pertenencia a una previa élite intelectual llegan a borrar de los imaginarios la representación del «negrito» buen salvaje cuya historia, [lenguas] y creencias vienen ninguneadas o desprestigiadas por las memorias colectivas. En segunda instancia, la relevancia de la producción cultural de Baquero radica en haber señalado los silencios, las perversas proclamas y/o prácticas excluyentes de la Hispanidad y de la Cubanidad. En definitiva, con los libros clave de Fatou Diome, *Le ventre de l'Atlantique* (2003) y de Donato Ndongo Bidyogo, *El metro* (2008) –para poner algunos ejemplos del siglo XXI–, los textos de Baquero participan de una episteme actual de descolonización del imaginario del sujeto colonizador de la metrópoli [española, francesa, etc.].

BIBLIOGRAFÍA

AKASSI, Clément Animan, *Conciencia de la condena y de la libertad en la obra poética del afrocubano Gastón Baquero*, Thèse de doctorat européen soutenue à l'université d'Alcalá de Henares, 2004, 411 p.

AKASSI, Clément Animan, «Lugar, dislocación del sujeto cultural (poscolonial) africanocostarricense y narración de la diseminación. Caso de Final de calle de Quince Duncan», in: Quince Duncan y Victorien Lavou (eds.), *Puerto Limón. Formas y prácticas de auto/representación. Apuestas imaginarias y políticas*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, p. 95-206.

BAQUERO, Gastón, «Prólogo», in: Alicia Aldaya, *La narrativa de Hilda Perera*, Madrid, Nova-Scholar, 1978, p. 84.

BAQUERO, Gastón, *Indios, blancos y negros en el caldero de América*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, 289 p.

BAQUERO, Gastón, «Entrevista con Alberto Díaz Díaz: la poesía negrista», in: *Entrevistas a Gastón Baquero*, Madrid, Betania, 1998, p. 76.

BAQUERO, Gastón, «Gastón Baquero. Letter to Lydia Cabrera, Isabel Castellanos, and Gloria», University of Miami Libraries. Cuban Heritage Collection, n.d. [sin fecha], 1 carta, 2 páginas.

BAQUERO, Gastón, *Poesía completa* (1998), Madrid, Verbum, 2013, 385 p.

BHABHA, Homi, *The Location of Culture* (1994), London/New York: Routledge Classics, 2004, 408 p. BHABHA, Homi, «Introduction: narrating the nation», in: Homi Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London/New York: Routledge, 1990, p. 1-7.

CABRERA, Lydia, «Jicotea esta noche fresca», *Orígenes*, n° 9, 1946, p. 28-31.

CABRERA, Lydia, «La jicotea endemoniada», *Orígenes*, n° 24, 1949, p. 3-9.

CABRERA, Lydia, «El sincretismo religioso de Cuba», *Orígenes*, n° 36, 1954, p. 8-20.

CABRERA, Lydia, *El monte* (1954), La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993, 534 p.

CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme* (1950), Paris/Dakar, Présence Africaine, 1955, 42 p.

CONRAD, James, «Queering Cuba», in: Linden Lewis (ed.), *The Culture of Gender and Sexuality in the Caribbean*, Florida, University Press of Florida, 2003, p. 251-274.

CROS, Edmond, *D'un sujet à l'autre. Sociocritique et psychanalyse*, Montpellier, Éditions du CERS, 1997, 140 p.

GATES, JR., Henry Louis, *Black in Latin America* [DVD], 2011.

GUILLÉN, Nicolás, *Summa poética*, edición de Luis Iñigo Madrigal (1976), Madrid, Cátedra, 2005, 299 p.

MBEMBE, Achille, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique Contemporaine*, Paris, Karthala, 2000, 293 p.

MBEMBE, Achille, «La pensée métamorphique: à propos des œuvres de Frantz Fanon», in *Frantz Fanon par les textes de l'époque*, Paris, Les Petits Matins, 2012, p. 7-29.

MBEMBE, Achille, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013, 263 p.

MELON, Alfred, *Les années 30 à Cuba. Identité nationale, idéologie, poésie et critique à Cuba (1902-1959)*, La Habana, Casa de Las Américas, 1992.

ORTEGA, Luis, «Gastón Baquero, la mala herencia española», *El Diario La Prensa*, Nueva York, 18 de Junio de 1997, p. 2.

ORTIZ, Fernando, *Negros brujos* (1906), Miami, New Publishers, 1973, 259 p. RODRÍGUEZ RAMOS, Manuel y PEREIRA, Marié, *Retrato de Gastón Baquero* [DVD], 2014.

SERRANO, Pío, «Testimonio sobre Gastón Baquero», in: Manuel Rodríguez Ramos, y Marié Pereira, *Retrato de Gastón Baquero* [DVD], 2014.

UMBRAI, Francisco, «Gaston Baquero», *El Mundo*, Madrid, 16 de Mayo de 1997, contraportada.

Vigencia de Orígenes, colectivo de autores, La Habana, Academia, 1996, 96 p.

VILLENA, Luis Antonio de, «Testimonio sobre Gastón Baquero», in: Manuel Rodríguez Ramos, y Marié Pereira, *Retrato de Gastón Baquero* [DVD], 2014.

Clément ANIMAN AKASSI – Profesor Titular en la Universidad de Howard (Estados Unidos), coordinador del Grupo Interdisciplinario de Estudios Africanos y de la Diáspora Africana del Departamento de Lenguas y Culturas del Mundo, tiene filiación académica también con varios otros equipos de investigación en Universidades españolas, francesas y estadounidenses. Nacional de Costa de Marfil, es doctor por la Universidad de Alcalá (Madrid, España), donde defendió una tesis doctoral todavía inédita sobre Gastón Baquero. Partiendo de las teorías poscoloniales, ha venido dedicando su labor investigadora a los estudios sobre las producciones culturales africanas y de la diáspora africana en el Caribe/América Latina, Europa, Brasil, Guinea Ecuatorial, África francófona y lusófona. Es autor de varios artículos dispersos en revistas internacionales y autor de dos libros.

Conversaciones con Gastón Baquero

Felipe LÁZARO



Primera conversación (1987)

Felipe Lázaro – Visitar la casa de Gastón Baquero, en la madrileña calle de Antonio Acuña, es como acercarse a una prolongación de Cuba en España, donde los retratos de José Martí acompañan a los de Rilke y Whitman, mientras las paredes desaparecen repletas de estanterías de libros, que son su cotidiana obsesión, sumergido constantemente en sus interminables lecturas. ¿Cómo influyó en tu formación y vida literaria el haber nacido en un pueblo como Banes, más en contacto con la naturaleza, el campo, los cultivos y tu posterior descubrimiento de La Habana, más cercana de lo foráneo, de la influencia extranjera?¹

Gastón Baquero – Mi pueblo natal no era exactamente un pueblo campesino con predominio de lo rural sobre lo urbano. Por la presencia allí, desde el año 2, de la United Fruit Company (seamos justos, mal que moleste) la calidad de vida de ese pueblo, que presumía de haber sido la capital indígena de Cuba, Baní, era deseada y envidiada por muchos otros pueblos del contorno. Una de las consecuencias o razones de esa calidad de vida era la abundancia de las escuelas públicas y privadas. Hasta los que por razón de pésima condición económica no asistíamos a la escuela a la edad conveniente conocíamos de la fama de los maestros y maestras, caracterizados casi todos ellos por el amor a los versos y por el hábito de decir poesías, en el aula o en la tribuna patriótica, en el café o en las reuniones familiares.

Tengo de esto una memoria tan viva que ahora mismo puedo recitar sin tropiezo tiradas enormes de los poetas más difundidos hacia los años veinte. En mi casa natal estaba representada la inquietud cultural del pueblo por el amor casi enfermizo de las mujeres por la lectura de poemas románticos (Darío, Silva, Nervo, etc.) y de novelas populares (M. Delly, Carolina Invernizio, Alejandro Dumas, Vargas Vila, Elinor Glynn, Maryan, ¡lo que fuera con tal que hiciera llorar!) y por la ansiedad de una joven tía mía por copiar y aprenderse cuanto poema llegaba a su conocimiento. Era moda tener cada muchacha una libreta, un libretón, donde ella y sus amigas y amigos escribían poemas, esforzándose en la caligrafía muy cuidada.

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.

No guardo memoria de cuándo comencé a escribir, en secreto, naturalmente, enseñándole únicamente a la tía de los poemas aquellas cosillas. Tendría once o doce años –antes de ir para la capital– cuando mi confidente y guía me dijo: «Vamos a copiar eso en la libreta grande, porque me ha gustado mucho. Léemelo despacio». Y desarrugando un pequeño papel que estrujaba entre las manos, muy avergonzado y titubeante, leí para ella lo que había escrito sin saber bien por qué:

1 Las dos preguntas iniciales de la primera conversación fueron publicadas en la revista literaria La Burbuja (Madrid, no 5-6, 1985), bajo el título «La rosa oculta en la yaciente rosa», y las ocho restantes en El Gato Tuerto (San Francisco, N° 7, 1987), como «Conversación con Gastón Baquero». Título que se mantuvo en la primera edición del libro *Conversación con Gastón Baquero* (Betania, 1987) que reunió las diez primeras preguntas. En 1994 se publicó una segunda edición –aumentada y revisada– con ocho nuevas preguntas, un prólogo del poeta y crítico colombiano Juan Gustavo Cobo Borda y un epílogo del crítico y escritor cubano José Prats Sariol.»

EL PARQUE

El parque de mi pueblo tiene

cuatro laureles y el busto de un patriota.

Cuando la tarde es hecha una lumbre tranquila, arriban silenciosa las ancianas.²

La tarde es lo más bello de este pueblo, y son tristes sus noches,

cuando el parque se queda desolado,

con sus cuatro laureles y el busto de un patriota.

El parque y los laureles eran literales, pero las ancianas me las inventé. Veía el cuadro completo, no cómo era exactamente, sino como yo quería que fuese. Instintivamente, había comenzado ya a arreglar el mundo, a poner en el escenario lo que yo quería que estuviese allí y no lo que en realidad estaba allí. Si es cierto aquello de que «el niño es padre del hombre», en mi caso se confirma. Se es de mayor lo que se fue de niño, sólo que ampliado, deteriorado, echado a perder.

Sí. La poesía fue siempre para mí, y sigue siéndolo, 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. Me llega a la memoria, en este momento, como una visita inesperada, otro ejemplo de mi instintiva tendencia a reformar la realidad. Pasaba un río por el centro del pueblo. Era un río con la menor cantidad posible de río que se haya visto, pero hablábamos de él como de alguien que de tiempo podía dar la sorpresa de convertirse caudaloso y peligrosísimo. La verdad es que queríamos los muchachos tener un río importante y magnificábamos aquel hilillo de agua verdosa.

Los psicoanalistas dirán por qué soñé una noche que se había ahogado en el río una amiga pequeña, la más bonita del pueblo, la que en la iglesia escogían para vestirla de ángel el Domingo de Resurrección. El sueño me impresionó y quise contárselo a mi público, que era mi tía. Y a lo que escribí le puse encima el título de «Elegía», porque la palabra me gustaba y sabía ya que se trataba de muerte. Aquí está cómo transformé, teniendo trece años como mucho, el sueño que había tenido:

A la niña que ha muerto esta mañana
le hemos puesto en el pecho una azucena,
y hemos puesto además una manzana
junto a su mano pálida y serena.

Los niños han venido. Y está llena
su habitación de leve porcelana,
parece que se mira en la azucena
y que tiende su mano a la manzana.

Nos alejamos quedos de su lecho
contemplando otra vez su faz serena,
y mientras rueda el sollozo en nuestro pecho,
y nos sigue el olor de la azucena,

² En la primera edición (1987), este verso se lee: / acuden silenciosas las ancianas./ y en la segunda edición (1994), Gastón Baquero lo cambia por: / arriban silenciosas las ancianas./ , por lo que así apareció también en las *Entrevistas a Gastón Baquero* (Betania, 1998) y, por ello, lo mantenemos en la presente edición.

la decimos adiós,
vamos derecho a llorar en lo oculto nuestra pena.

Dramatizar un hecho irreal, o convertir en irrealidad un hecho dramático, es cosa que nació conmigo. No creo que conduzca a nada interesante averiguar si se debe a inconformidad con el mundo en general, o a disgusto con uno mismo por sus defectos, o a rebeldía ante los aspectos feos de la existencia, que son tantos. Venga de donde venga esa tendencia, ese instinto irrefrenable, es de ahí y no de la literatura de donde extraigo los poemas, de donde los he extraído siempre.

Esta persona dominada por la fantasía –por la necesidad o por el gusto de fantasear– es la que sale un día de su pueblo y va a vivir a la capital. A la capital de un país con tradición larguísima de poesía. Y de poesía llena de fantasía, de imaginaciones, de poetas que por lo mismo que no han visto jamás la nieve, escriben cantos y cantos a la nieve, que es lo debido. Hablar de lo que no se visto es crear. Intentar describir lo visto es una utopía, porque lo real es inapresable por la palabra y aun por la mirada.

F. L. – Vivir de la literatura es casi un sueño imposible. Por eso te dedicaste, desde muy joven, al periodismo como medio que te permite continuar con tu carrera de escritor. Pero el periodismo no sólo ha sido una forma digna de ganarte el pan, sino una vocación; como bien señaló Juan J. Remos, tú eres un «ensayista periodístico». ¿Qué nos puedes decir de esta ingente labor por la que obtuviste el premio nacional Justo de Lara, desde que te iniciaste como joven periodista en Informaciones (1943) hasta tu cargo de jefe de redacción del Diario de la Marina, ambos periódicos habaneros?

G. B – Me hice ingeniero agrónomo para complacer a mi padre. Dicen que de muy niño, cuando me hacían esa pregunta idiota que se hace a los niños. ¿qué vas a ser cuando seas grande? (¡como si el niño pudiera saberlo!), yo respondía: *agrónomo*. Seguramente, mi padre, burócrata, soñaba con lo que los burócratas creen que es una liberación: el título universitario, y si es de agricultura, de campo abierto, de aire libre, mejor. Para el burócrata, el agrónomo es como el corredor de 400 metros para quien le faltan las dos piernas.

Estudié con interés, sin esfuerzo ni sacrificio mental, porque todo me ha interesado siempre: todo lo que enseña algo, añade, descubre pedazos de realidad. Me hubiera gustado ser astrónomo por encima de toda otra ciencia, pero el estudio de esa ingeniería, a la que se acompañaban materias de ciencias naturales, me dio muchas satisfacciones culturales. El microscopio, la taxonomía, la zootécnica, la apicultura, abren un mundo maravilloso, inagotable. En cuanto oí en una clase de Química hablar de dos sales llamadas Rejalgar y Oropimente corrí y escribí un poema titulado «Fábula de Rejalgar y Oropimente», que creo recordar se lo envié a Marcos Fingerit, un heroico editor de revistas poéticas de Buenos Aires. (A él le envié también, después, un poema titulado «Dafnis», del que sé fue publicado, pero jamás volví a verlos).

Dejo indicado que al mismo tiempo que estudiaba, escribía poemas, de tiempo en tiempo, cuando tenía realmente deseos o necesidad de escribirlos, tal como me ocurre ahora. No concibo eso de «sentarse a escribir poesía» como si fuera a colocar ladrillo a ladrillo para levantar una pared, sino que sólo escribo cuando tengo verdaderos deseos de hacerlo. Y esos deseos me asaltan inesperadamente, asomándose a mí a través de un verso suelto, de un grupo de palabras enlazadas rítmicamente. De ese verso, simiente, sale todo el poema, y lo más frecuente en mí es que ese verso inicial me dicte el *argumento*.

Nunca me he planteado narrar un episodio, contar una anécdota, anotar una reflexión: 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 pueden estar en el trasfondo de un poema. Lo que cuenta y lo que queda en definitiva, si queda, es *el poema en sí*. (Por eso es tan difícil hallar buenos lectores de poesía. Lo habitual es que la gente se distraiga con el asunto y no vea el poema, o no se dé cuenta de que lo que está admirando es el poema en sí, que se impone por su propia entidad y realidad, libre de lo real antecedente. No todo el mundo ve el poema, y mucho menos la poesía. Puede haber poesía sin poema, pero no hay poema sin poesía. Y estoy convencido de que la poesía se escapa, no se deja apresar, cuando a la intención de escribir un poema se le impone lo que llaman «fidelidad a la realidad», el relato exacto de lo ocurrido. No es que la poesía consista en mentir, en enmascarar la realidad, los hechos; sino que al hombre le es casi imposible apresar de veras la realidad, y mucho más difícil le es describirla, traducirla en palabras. La realidad es siempre inefable. Cuando se quiere ser exacto uno se embrolla y se vuelve laberíntico. Ante esa imposibilidad ontológica de dominar la realidad, existe para el hombre el instrumento de la poesía, llave que permite entrar e instalarse en el doble imaginativo o fantástico de toda realidad.)

Me detengo aquí, y compruebo que, como es inevitable en mí, estoy siendo menos conciso que en la respuesta anterior. En el segundo tema, se me habla de periodismo, y se habla de lo difícil que es ganarse la vida (Por qué se llamará así a lo que en rigor es perder la vida?) con la literatura. Aquí hay mucha tela por donde cortar. Yo fui al periodismo profesional cuando advertí que como ingeniero no iría más allá de un cargo en el ministerio, eso que llaman *un destino*.

Quiero tratar ese asunto con guantes de seda, porque en general se me ocurren cosas bastante desagradables cuando pienso en lo que es el periodismo. Balzac dijo una verdad tremenda: Si el periodismo no existiese, habría que no inventarlo». Lo contrario de lo que se ha dicho de Dios. Porque el periodismo –no los periodistas– es una cosa que no está en la inteligencia. Como se le entiende habitualmente, como se le práctica, es algo deplorable y dañino para el espíritu, porque es una escuela cotidiana y pertinaz de vulgaridad (de vulgaridad impuesta por la demanda del mercado). ¿A qué seguir? Uno está en el periodismo y no debe, ni puede, subestimarlos, porque tampoco es una prisión ni un infierno. Sólo que es una profesión que apenas si tiene que ver con la literatura, no obstante que se hace con letras, y apenas tiene que ver con la filosofía no obstante que maneja ideas. El periodismo cotidiano gasta y vuelve roma la sensibilidad de un artista, de un pensador, de un poeta. Comprendo el horror con que vieron algunos amigos de la juventud mi entrada en firme en un periódico. Por cierto buen concepto que tenían formado sobre mis posibilidades en lo literario, se enojaron bastante, y me tuvieron por frívolo y por sediento de riqueza, cuando no sólo entré en el periodismo, sino que a poco fui en la profesión esa cosa nauseabunda que se llama un *triunfador*.

Sobre que soy fatalista y pienso que siempre ocurre lo que tiene que ocurrir, influyó mucho en esa decisión el hecho de que nunca me he creído llamado a nada importante en la literatura. A los que me decían, con severidad o con ternura, que hacía muy mal en «dejar las letras», les respondía, más o menos, esto que respondería ahora mismo: «Mire usted, yo sé que no soy no voy a ser Rilke, Eliot o cosa parecida. Necesito un trabajo bien retribuido, por motivos familiares. Si no atiendo esos motivos, y resultara después que no iba más allá en lo de la literatura, tendría para siempre un remordimiento que sé muy bien no voy a tener porque deje de escribir este o aquel poemita, este o aquel ensayo. Como aprendiz de poeta me siento corriente y dentro de una muchedumbre de semejantes. Tengo entusiasmo, pero no vanidad. 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. A esa preferencia o acomodación es a lo que llamamos Destino. Yo no puedo hacer nada contra el Destino: yo acepto el Destino. No me quejo, no doy explicaciones. Aprendí en Shelley que lo propio del ser humano, de una-víctima- más-entre-las-garras-de-la-naturaleza, que eso es el hombre en definitiva, el inocente, es tomar por escudo la divisa de Prometeo: *Never complain, never explain.*»

«F. L. – ¿Qué recuerdos tienes de la visita de Juan Ramón Jiménez a La Habana y tu opinión sobre su famosa *Antología de la poesía cubana*, publicada en 1937?

G. B – Los recuerdos que tengo de Juan Ramón Jiménez en La Habana los reviví no hace mucho en el número especial dedicado a Juan Ramón por la revista Cuadernos Hispanoamericanos, que dirige el poeta Félix Grande. Mi evocación la titulé Juan Ramón Jiménez, vivo en el recuerdo.

Como me parece pueril eso que llaman «contar recuerdos», relatar anécdotas, dediqué esas páginas a tratar el tema del Juan Ramón en el teatro, quiero decir, recibiendo visitas, ofreciendo una conferencia, etcétera, en contraposición al Juan Ramón Jiménez a solas, en la intimidad.

Tengo la convicción de que estas personalidades de tanta vida interior, como Juan Ramón, como Borges, como Unamuno, dan al público, al periodista, a la visita, etcétera, el personaje que saben se espera que ellos den, el ficticio personaje de las anécdotas y de las tonterías inevitables en las tertulias, en la conversación corriente y en las declaraciones para la prensa. Ni Juan Ramón, ni Borges, ni Unamuno son capaces de escribir bobadas. Pero los tres, en la tertulia, en la conversación con las terribles visitas, decían las tonterías más fuertes que cabe imaginar.

Me di cuenta inmediatamente de que Juan Ramón sacaba a la luz el que se esperaba, el de los papanatas, y reservaba el Juan Ramón verdadero. Su presencia en La Habana fue para mí, como para todo amigo de la poesía, un espectáculo maravilloso, una incitación al rigor, a la existencia propia. Juan Ramón callado, solo, tranquilo, o leyendo sus prosas y sus versos era una lección de poesía viva. Él era un poema de Juan Ramón Jiménez. Con su sola mirada obligaba a tomar en serio a la poesía.

En cuanto a la antología del 37 (o del 36, que fue cuando se hizo, no cuando se publicó) recuerdo que se le llamó «cajón de sastre», por el enorme número de personas incluidas. Naturalmente, una antología así no puede ser sino un catálogo, y como tal, la Antología de Juan Ramón y Chacón y Calvo, fue útil. Yo no estoy en ella, o creo recordar que no estoy. No tengo el libro a mano. Se decía que ante ciertas críticas acerbas, Juan Ramón Jiménez explicaba, en privado, no en público, que toda la culpa era de Chacón y Calvo. Chacón era tan buena persona que no podía en modo alguno ser un crítico, lo que merece llamarse un crítico, que no es un malvado por fuerza, pero es alguien que debe tener el valor de enjuiciar con libertad y con objetividad, y de decir francamente lo que piensa, y sobre todo, por qué piensa y cree eso que dice.

Chacón era una maravillosa persona como ser humano y como erudito. Pero como crítico era un desastre. Una vez le escuché responder a alguien que le reprochaba sus elogios excesivos a un verdadero matarife de la poesía: «¡Es tan buen hijo, es tan buen hijo!». Juan Ramón confesaba que se sentía coaccionado por las recomendaciones de Chacón a la hora de seleccionar los poemas para la *Antología*. Suavemente, suavemente, Chacón acababa siempre por salirse con la suya, porque Juan Ramón estaba en situación de inferioridad: invitado, bien acogido, tratado

por Chacón con enorme delicadeza y respeto, ¿qué iba a decir? Pero me consta que cargó con la Antología como con una cruz, y que se ruborizaba de ella como de un delito monstruoso. No era para tanto. Pero un hombre tan exigente consigo mismo como Juan Ramón, que tenía además un ojo infalible para «ver» el poema, tenía que reaccionar forzosamente como una víctima ante las cataratas de la antología.

F. L. – ¿Y de la estancia en La Habana de otros escritores españoles como Fernando de los Ríos, Manuel Altolaguirre, María Zambrano y otros?

G. B – De la estancia en La Habana de los intelectuales españoles aventados allí por la guerra civil, no hay que decir más que aquello fue el mayor regalo que pudimos recibir nunca los que éramos en ese momento «la juventud universitaria». La conducta de los catedráticos y autoridades de la Universidad de La Habana para con esos maestros –María Zambrano, José Gaos, Ots Capdequi, Xirau, Ferrater y tantos otros maestros genuinos– fue una verdadera vergüenza. Y una vergüenza, además, recubierta de una capa de hipocresía casi diabólica. Se les ofreció unas conferencias, algún cursillo muy breve, alguna velada literaria, etcétera..., pero no se les dio cátedras, no se les ligó fuertemente a la Universidad, como era lo debido, y lo que convenía más, no a ellos, sino a la cultura cubana.

Los mexicanos fueron infinitamente más inteligentes y lúcidos que los cubanos. Véase lo que hizo en México el exilio español: lo hizo todo, lo renovó todo: lo engrandeció todo. Cuando un país tiene la oportunidad de «hacerse», de la noche a la mañana, con figuras como María Zambrano, José Gaos, Joaquín Xirau, Claudio Sánchez Albornoz, Domingo Barnes, José Rubia Barcia y los deja escapar, por pequeñeces, por miedo a la «competencia, por cominerías., ese país puede clasificarse como tonto y desdichado.

De este asunto hablé alguna vez en el periódico, en un artículo titulado maliciosamente: *Anifranquistas en la escalinata y franquistas en el rectorado*, que me trajo cóleras y maldiciones sin cuento. Todo aquello fue mezquino; una página tenebrosa en la historia de la cultura entre nosotros. A Gustavo Pitaluga, una de las glorias de la medicina europea, le obligaron a sentarse en un banquito y contestar quince preguntas para permitirle trabajar como médico. ¡Puro tercermundismo cultural y subdesarrollo mental!

F. L. – A partir de 1940 surgen en Cuba numerosas revistas literarias: Verbum, Espuela de Plata, Nadie Parecía, Clavileño (de la que fuiste fundador), Poeta, etcétera, formando lo que Roberto Fernández Retamar llama la generación de poetas trascendentalistas, que gira en torno a Lezama Lima y la revista Orígenes (1944–1956) y la integran contigo Ángel Gasztelu, Justo Rodríguez Santos, Virgilio Piñera, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Octavio Smith, Fina García Marruz, Lorenzo García Vega, etcétera. ¿Qué nos puedes decir de esas revistas, de Orígenes en particular, del llamado Grupo Orígenes, de sus tertulias y ediciones?

G. B – Ese tema de la «generación de Orígenes», los trascendentalistas, etcétera, tiene que ser tratado, me parece, con mucho cuidado, para no dejarse arrastrar por el tópico, por el juicio que por inercia se hace lugar común y acaba por convertirse en tradición o en ley fija.

En rigor, no hay tal generación de Orígenes. Usted no puede hallar nada más heterogéneo, más dispar, menos unificado, que el desfile de la obra de cada uno de los presuntos miembros de la generación. Siempre he tenido la impresión de que Lezama, que era una personalidad muy fuerte, que tenía un concepto exigentísimo para la selección y publicación de un material en «su» revista, aceptó a muchos de nosotros a regañadientes, porque no tenía a mano a nadie más.

Creo que literalmente no nos estimaba en lo más mínimo. Lo que cada uno de nosotros hacía estaba tan lejos, a tantos kilómetros de distancia, de lo que él hacía, que la incompatibilidad era no sólo obvia, sino escandalosa.

En lo personal mismo nos llevábamos bastante mal. Pero esto es propio del ambiente literario, o de los literatos de todos los tiempos. Mi veneración y mi respeto por la obra de Lezama y por su actitud ante la cultura, no me impidieron nunca reconocer que su carácter era muy fuerte, intransigente, con rigor excesivo para enjuiciar personas y obras. Casi siempre estábamos, como los niñitos en el colegio, «peleados». No nos reuníamos en grupo jamás, *porque no existía tal grupo, sencillamente*. Cuando por una simpleza, nos echó de *Orígenes* a Cintio, a Eliseo, a mí y a otros, puso una nota que me produjo una risa enorme, porque decía que a partir de ahí la revista iba a ser «más fragante». ¡Y metió a Rodríguez Feo! La palabra «fragante», que nos calificaba de apestados, tenía una gracia enorme, como producto de una rabieta infantil que era.

Esto no quiere decir que desconozca o niegue el valor de la revista *Orígenes*. Una cosa es la revista y otra es lanzarse, por comodidad y por obediencia al lugar común, a hablar de «la generación de *Orígenes*». La revista fue la expresión de unas tendencias literarias actuales (actuales en aquel momento, por supuesto), pero no fue sino una expresión más del amor sempiterno de los cubanos por la literatura y por la publicación de buenas revistas. Es explicable que los extraños hablen de *Orígenes* como si se tratara de algo único, insólito y excepcional en Cuba. Dejando a un lado la cuestión de la calidad, que es, en definitiva, cuestión de preferencias y de gustos, ¿cómo desconocer la importancia de revistas como la de la Universidad de La Habana, como la *Revista Cubana*, como la *Bimestre*, como la del Lyceum, como la de la Biblioteca Nacional, como la de los arquitectos, etcétera? Desdeñar olímpicamente todo lo que hacen los demás, todo lo que no responda textualmente a nuestro criterio, es una agresión a la cultura, es un acto de barbarie. Siempre, en todo tiempo, la nueva generación de poetas hace heroicamente «sus revistitas», como decimos peyorativa e injustamente. Las hemerotecas cubanas deben estar llenas de publicaciones modestas, humildes en la presentación, pero llenas de fe en la poesía. Piénsese en una revista como Orto, de Manzanillo, la revista de Sariol, y se tendrá un ejemplo magnífico de lo que quiero decir. O en aquella santiaguera que tenía el estupendo título de *Una aventura en mal tiempo. ¿Y Cuba contemporánea y*» tantas otras?

F. L. – ¿Cómo era el ambiente literario en La Habana de los años cincuenta?

G. B – Creo justo responder que era igual al de los años 40, y al de los años 30, y al de los años 20. Un ambiente reducido, corto en cuanto 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. Este hecho produjo en todos los territorios culturizados por España, el enorme desequilibrio entre la masa analfabeta o semianalfabeta y la élite cultivada, refinada, minoritaria. En el cuadro general de sociedades que leen tan poco como las hispanoamericanas, Cuba ocupó siempre una posición relativamente privilegiada, diferenciada de la mayoría de los países de su propio origen cultural.

El ambiente cultural de Cuba era, lo fue siempre, desde el siglo XIX, de los mejores de América, valga lo que valga esta clasificación en el escenario de la cultura mundial. Los jóvenes de los años 50 pecábamos de filoneísmo y los viejos de misoneísmo, como en todas partes, y como siempre, desde que el mudo literario existe. Podemos quejarnos de que la élite fuese muy reducida (no tanto como se piensa habitualmente), pero este fenómeno no resta importancia al valor de las

personalidades producidas en el mundo de las artes o en el de las letras, las ciencias, etcétera, ni al puesto que el país merece ocupar en la historia general de la cultura en el Nuevo Mundo.

F. L. – ¿Cómo crees que te influyó, desde el punto de vista literario, tu larga amistad con José Lezama Lima? ¿Qué recuerdos y valoración te merece el gran poeta cubano?

G. B. – La relación. Literaria primero y literaria y de amistad después, con Lezama, es, para mí, el hecho más importante de mi vida. Me acerqué a él por carta, en los años treinta y tantos, creo que hacia el 35 o el 36, no puedo precisar, ni tiene interés alguno la exactitud de las fechas.

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. Firmaba aquello «José A. Lezama», porque todavía él usaba la inicial de Andrés, su segundo nombre. Se hablaba allí, al pie del poema, de que se trataba de un joven poeta «que cultivaba lo onírico» y que preparaba un libro titulado *Filosofía del Clavel*. Me hice con la revista y me fui a mi casa decidido a escribirle a quien había escrito aquello que, de acuerdo con mi enorme pedantería y spenglerismo de entonces, *no se podía producir en Cuba*.

Envié a Lezama, cuya dirección averigüé con mucho trabajo, una carta larguísima, sedantísima, llena de citas: una vitrina infantil para exhibir lecturas abundantes, dispersas y mal asimiladas, pero impresionantes. A poco llegó a mi casa –en la calle Virtudes, 880– una larga carta de Lezama, que terminaba con estas palabras: «Salud, arcos y flechas».

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. «Usted es muy politiquero», me decía, refiriéndose a que yo tenía trato, superficial, pero cordial, con personas por las que él sentía un desprecio total (me refiero a la cultura, a valor intelectual de esas personas). Un día me dijo, muy encolerizado: «¡Usted es capaz de cualquier cosa, usted es capaz de hablar hasta con Jorge Mañach». Llámame pastelero, politiquero, *salonnier*, era lo más suave que me decía. En ese tiempo era un verdadero ogro, un puercoespín hecho y derecho.

Pero nada de eso tiene interés, pienso. Lo importante, para mí, y creo que para el lector interesado en la cultura, no en el chisme, es su obra, es la realización de esa obra en un medio nada propicio, nada favorable. ¡Cuánto sacrificio, cuánta energía, cuánta fe en la inteligencia y en sus exigencias hay en la labor de este hombre! Jamás hemos tenido un artista tan responsable, tan heroico. Haberle conocido es una dicha. Recuerdo que una vez, una persona muy famosa, muy conocida, me dijo: «No puedo explicarme cómo tiene usted tanta veneración por este sujeto, y llega a llamarle maestro; para mí él no es más que un gongorino retrasado e indigesto, un anacrónico. Me manda sus libros y yo *ni los abro*, no los leo».

En respuesta a este ilustre «hombre público» (es curioso, de paso, esto de que llamarle a alguien «hombre público» sea un elogio, mientras que se lo decimos a una mujer la estamos ofendiendo), le dije con la mayor serenidad posible: «Mire, don Fulano, de usted y de mí se hablará el siglo que viene *en función de lo que hayamos hecho con Lezama*. Yo tengo un puesto asegurado, para siempre, en la literatura cubana, porque fui la primera persona que publicó un artículo en elogio de la obra de este hombre». (Me estaba refiriendo a un trabajo publicado en el periódico *El Mundo*, a página entera, con dibujo de Lezama por Portocarrero, año 1942. Este

trabajo fue reproducido hace poco en Nueva York por Florencio García Cisneros, en su revista *Noticias de Arte*).

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. Su magisterio efundía de su actitud ante la cultura. Eso que atribuyen a Rilke de que el poeta es poeta hasta cuando se lava las manos, se daba a la perfección en Lezama. Aun su glotonería estaba llena de literatura. Sin proponérselo, porque en el fondo era muy modesto, ejercía una influencia arrolladora. Tenía una de las risas más estrepitosas y agradables, por sonoras, por musicales, que he escuchado nunca. Un hombre que sabe reírse a gusto es siempre una buena persona, y más si es grueso, corpulento. Si algún día me convenzo de que tiene interés la rememoración de lo estrictamente personal tratándose de un artista de esta categoría, puede que cuente anécdotas, frases, chistes. Pero, ¿qué interés tiene nada de eso, que es trivial, que se da en todo el mundo, si tenemos delante una obra de la magnitud y de la significación de la forjada por Lezama en toda una vida de creador, de artista? La cercanía de su persona nos impide ver su grandeza. Hemos asistido a todo un gran siglo, y no lo sabemos, no lo advertimos.

F. L. – En 1942 publicas tus dos primeros poemarios: Poemas y Saúl sobre su espada. ¿Qué críticas suscitaron estas primeras entregas poéticas?

G. B – Sobre las primeras críticas a cosa publicadas por mí, no guardo memoria. Nunca me interesó, ni me interesa, eso de los elogios o de las diatribas. Como no tengo formada opinión sobre lo que pueda valer o no valer en lo que he hecho y creo que publicar (no escribir, *publicar*) es como arrojar al mar botellas con mensajes, sin destinatario, una vez cometida la debilidad de publicar un poema, no vuelvo a pensar en él por nada del mundo, y no lo releo jamás, entre otras cosas, porque veo lo que falta, lo que flaquea, lo que falla. Y como ya no hay remedio, no consigo sino disgustarme y prometerme no volver a publicar.

Es frecuente la pregunta: ¿y entonces, para qué escribe? Es posible que, en efecto, se escriba con el único objeto de publicar, pero entiendo que eso es una de las tantas claudicaciones que la vida en sociedad impone a la inteligencia. Se escribe para explicarse el mundo, para arreglar los defectos del mundo (lo que uno ve como defectos); por ejemplo: el crepúsculo, el arcoíris, la maldad humana, la fealdad del hipopótamo, y, sobre todo, la monotonía y la insulsez del mar, ese hombre tan tonto, pero no se escribe para publicar.

F. L. – Desde 1959 resides en España, donde desarrollas una gran labor literaria y cultural, trabajando en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, como en la docencia (en la Escuela Oficial de Periodismo o en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo), en la prensa, hasta tu labor diaria para Radio Exterior de España. Intensa actividad que no te impidió, además de pronunciar innumerables conferencias y charlas, entregar tu libro Poemas escritos en España (1960) y publicar en la colección ADONAIIS tu primordial poemario Memorial de un testigo (1966), donde, según señalan Matías Montes Huidobro y Yara González: «lo cotidiano se mezcla con lo mágico, particularmente dentro de un plano histórico... El testigo anónimo parece por momentos la permanencia; es la figura que se mueve de un contacto humano a otro: Juan Sebastián Bach, Rafael, Mozart, Waterloo... De ese modo Gastón Baquero se vuelve refinado y humano a la vez».

Este refinamiento y humanidad de Gastón Baquero es perceptible para todo aquel que lo conoce y trata, aunque no cesa de decir como Raimundo Lulio:

«Ningún hombre es visible para otro», en incluso, parafraseándolo: «Ningún poema es visible por entero para el lector», agregando que ni acaso para el autor. ¿Es esta incomunicación con los lectores lo que te ha llevado a un largo silencio de dieciocho años hasta la publicación de Magias en invenciones, en 1984?

G. B – Yo no he estado tanto tiempo sin publicar porque me moleste o me preocupe la incomunicación. En todo ese tiempo no he dejado de escribir, sólo que he roto más de lo que he conservado, no sé bien por qué, quizá sí por vanidad, por querer seguir «figurando». Siempre digo, en autobombo, que no soy vanidoso, pero basta con mirar todo lo que he publicado, para comprender que tengo una vanidad gigantesca. Porque publicar es un acto de vanidad y de arrogancia.

En cuanto a lo de la comunicación con el lector debo decir que todavía me sorprende comprobar cómo cada cual lee en un poema (o en un artículo de periódico, o en un ensayo), no lo que está ahí, o el autor cree que está ahí, sino lo que quiere leer. Me río mucho con las interpretaciones que he oído y oigo sobre poemas míos.

La gente lee la poesía como si fuese un acta notarial, y no hay manera de que se detengan *en el poema*: van al argumento, en busca de confesiones, de chismes posibles, de tonterías. Nunca me he propuesto plantear problemas, sino plantar, sembrar poemas. Uno intenta *inventar*, y a las postre comprueba que la gente sólo ve en el esfuerzo el relato más o menos «bonito» de algo que ha ocurrido. Y yo creo que lo que ocurre, lo mismo si es el nacimiento de un niño, que el pisotón en el autobús, es algo que por el hecho de haber nacido, de *estar ya ahí*, se sale de la poesía, ya no puede ser poesía. Poesía es lo que no está. La poesía es siempre lo lejano, decía Amiel.

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*.

¿Por qué procedo así?, ¿por miedo a la realidad, por temor a confesar algo desagradable? No. Aparte de que estoy convencido de que la tragedia de la inteligencia es que siempre escribimos nuestra autobiografía y nada más que nuestra autobiografía (por eso aciertan los grafólogos y los fisiognomistas), lo ocurrido, lo que está ahí, es *inefable*, no hay palabras con que describirlo.

Por eso son tan horribles casi todos los poemas a la patria, a la Madrid, a la Virgen, al primer hijito, a la esposa, porque esos sentimientos y esas nociones están encarnados, *poetizados ya en el hecho, porque todo hecho es un poema*. Si Dante llega a acostarse con Beatriz no tendríamos la *Divina Comedia*. Si el padre de Jorge Manrique hubiese sido un buen padre y un buen esposo, no tendríamos las *Coplas* por su muerte. Dante y Manrique tuvieron que inventarse un mundo, y como poseían los materiales, la materia prima necesaria, lo inventaron maravillosamente.

F. L. – Ya en La Casa del silencio, *antología poética Mariano Brull, ordenaste su producción lírica comenzando con sus últimos poemas y terminando con los primeros. En Magias e invenciones, donde reúnes tu obra poética, haces lo mismo, aunque faltan poemas –que celebras se hayan perdido– como los sonetos «Del pan de la muerte» y «Soneto para no morirme», etcétera. ¿Por qué haces esto?*

G. B – Creo que todos los poemas que se han perdido, míos y de quien sea, están bien perdidos. Si de veras tienen algún interés, ya aparecerán algún día. Sólo echo de menos un poema titulado «Teoría de la línea y de la esfera», publicado, creo, en la revista *Grafos*, donde mi inolvidable y generoso amigo Guy Pérez Cisneros era Jefe de Redacción. Y le echo de menos porque no recuerdo nada del poema; pienso que con ese título puede ser interesante. Seguramente, si vuelvo a leerlo, no me gusta nada, y lamentaría su salida del limbo en que se encuentra. Sobre viejos poemas inéditos o perdidos hay que tomarle la palabra a Peyrefitte: «Lo pasado, pisado». Lo que se pierde es porque fatalmente *tenía* que perderse³.

Sobre el orden inverso en la publicación de los poemas de un autor que ha escrito desde hace mucho tiempo, la explicación está en que se supone (yo al menos lo supongo) que vamos mejorando con el tiempo. Esta idea es una tontería agradable, porque la historia literaria nos muestra que casi siempre es al revés: con el tiempo se va empeorando. El envejecimiento del cerebro y de la sensibilidad son inevitables, salvo contadísimas excepciones: Goethe, Verdi, Miguel Ángel, unos pocos más, muy pocos.

Al publicar primero en un libro los últimos poemas, se le tiende una trampa inocente al lector. Se le dice: esto es lo que creo mejor mío: Por ejemplo, en el caso de la antología de Brull, procedí así, dando primero lo último que dejó el poeta, porque pensé que siendo su obra poco conocida en España, si el lector corriente tomaba el libro en las manos y comenzaba por leer el primer libro de Mariano, se formaba ya una idea falsa, o incompleta, de la obra poética total de un hombre que evolucionó tanto. Sobre todo los lectores jóvenes tienen que ser atraídos por textos que no le suenen a «cosa vieja», a antigualla. Casi todos nos arrepentimos de los primeros poemas, y hay personas (como fue el caso de Juan Ramón), que consideran una agresión, una ofensa, que se les resucite un pecado viejo. Hay horribles primeros poemas de Huidobro, de Neruda, de cien autores más. Gabriela comenzó que daba pena. Juan Ramón llegó a prohibir que lo incluyesen en antologías no hechas por él mismo, debido a que le sacaban a la luz poemas de los que él estaba avergonzado.

Pero todas estas aclaraciones son inútiles. Porque, ¿quién sabe en definitiva cuál poema gustará o no el día de mañana? De todo mi libro *Memorial de un testigo*, el gran Humberto Díaz Casanueva se detuvo especialmente en

«Plenitud de la manzana», poema al que yo le daba menos importancia que a un sombrero viejo. En esto, como en todo, el misterio acaba por dominar. 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, la posteridad iba a perdonarle la ligereza y la frivolidad de haber escrito *Don Quijote*. Así es la cosa.

F. L. – Después de 28 años de residir fuera de su país, a pesar de la lejanía, Gastón Baquero todavía nos asombra con su evocación a Cuba, en sus más recientes poemas, como en «Brandenburg, 1526»:

3 En la revista habanera *Credo*, dirigida por Iván González Cruz en la Cátedra de Estudios Cubanos de Instituto Superior de Arte, se publicaron en su número inicial (octubre de 1993) diez poemas inéditos de Baquero hallados en el Archivo de Lezama Lima por Cintio Vitier, Eliseo Diego y Jorge Luís Arcos, autor del estudio «Gastón Baquero o la poesía en el jardín de la muerte». De esos poemas dice el autor: «Como sospechaba, el encuentro con estos desconocidos me dejó estupefacto. No tengo ni la más leve reminiscencia de estos huéspedes inesperados y poco deseables. Salvo el soneto del marqués de Acapulco, no recuerdo nada. Admitir a estos intrusos en mi interior es como yacer junto a Julia Pastrana, la mujer más fea del mundo».

«El barón lloraba silenciosamente, día tras día en noche y alborada,
y en su habitación entraban las exquisitas damas de Brandenburgo
para escucharle una y otra vez el relato de sus alucinaciones. Hablaba
de ríos absolutamente cristalinos, de rojas mariposas sonoras,
de aves que conversaban con el hombre y reían con él. Hablaba
de maderas perfumadas todo el tiempo, de translúcidos peces voladores, de sirenas,
y describía árboles golpeantes con sus fustes en la techumbre del cielo,
y se le oía runrunear, transportando en su sueño al otro mundo
cancioncillas que jamás resonaron en los bosques del castillo. Y cantaba:
Senserení, color de agua en la mano
y sabor de aleluya en bandeja de plata;
Senserení cantando a través del verano
Con su pluma de oro y su pico escarlata.

Madrid, 1987

Segunda conversación (1994)

F. L. – En estos años, desde nuestra primera entrevista (1987), te han publicado varios libros. Uno de los más importantes es *Indios, blancos y negros en el caldero de América*, editado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana. ¿Qué nos pues decir sobre el Descubrimiento de América, cuyo V Centenario levantó tanto polvareda, sobre el mestizaje de Nuestra América y otros temas tratados en esa obra?

G. B – Responder cumplidamente a esta ardua pregunta requiere un libro. Creo con Humboldt que el Descubrimiento de América es el hecho más importante de la Edad Moderna. Con el Descubrimiento vino el Renacimiento, el resurgir de Europa, y la supremacía de Occidente sobre Oriente. El fruto mayor de ese hecho fue la creación de una nueva Cultura: la indohispana, o iberoamericana, o como se quiera llamar al gran mestizaje racial y cultural. Esto, si seguimos en la mirada parcial hacia 1492, porque si somos objetivos, de lo que habría que hablar era de una Cultura Euro-afro-americana, para que entren en ella, como están–, los Estados Unidos, Canadá, y los negros. Tenemos la manía de pensar y decir que España tiene el protagonismo total de la creación del Nuevo Mundo. Y si recordamos la extensión de Brasil, de Norteamérica y del Canadá, *Hispanoamérica es la porción menor del Nuevo Mundo*. En consecuencia...

F. L. – Eres fundamentalmente un poeta, pero también tienes una importante obra ensayística, como: *Ensayos* (1948), *Escritores hispanoamericanos de hoy* (1961), *Darío, Cernuda y otros temas poéticos* (1969), *el mencionado Indios, blancos y negros en el caldero de América* (1992), *Acercamiento a Dulce María Loynaz* (1993) y *tienes inédito: Imagen total de Andrés Bello*. ¿Tienes algún otro ensayo en preparación?

G. B – En preparación, en proyecto, tengo varios ensayos. Uno sobre «las bases tróficas de la poesía», analizando relación entre alimentos y la creación de poemas. Y otro, demasiado audaz según creo, sobre el hombre como producto de la fermentación pútrida de una estrella muerta. Para 1995 preparo un libro que recode toda mi reacción ante el genio, ante el planeta que es Martí. Lo titulo *Aproches a Martí*¹, recuperando la arcaica palabra *aproche*, tan de la lengua española medieval, a pesar de las apariencias. Digo *aproches a Martí* porque se trata de un acercamiento, asedio amistoso y cerco de un castillo.

F. L. – ¿Querías desarrollar un poco más esas ideas del poema como química y de la poesía casi vista como una elaboración gastronómica?

G. B – Para responderte voy a repetir lo que dije hace algún tiempo en una entrevista. Ante todo, estoy harto de la monotonía de mis poemas. Hay una repetición interior tan molesta y tan visible en mis poemas, que no puedo soportar la relectura de cualquiera de ellos. Se cambia un poco el traje, el adorno, pero el maniquí, el esqueleto, es el mismo. Veo que en el fondo, «Palabras escritas en la arena...», es el mismo poema que «Memorial de un testigo» o que «Manuela Sáenz baila con Garibaldi el rigodón de la despedida». Estoy metido en un agujero, en una prisión, de la que no puedo, o no sé, escapar. Ortega tenía razón al decir: Nacer es caer preso de un contorno inexorable». Esto lo veo como una humillación de la naturaleza a la inteligencia. Una victoria de la fisiología sobre la estética.

1 Posteriormente, Gastón Baquero cambió el título de este ensayo, que se publicó como *La fuente inagotable* (Valencia, Pre-Textos, 1995).

He llegado a pensar (en eso estoy sumergido ahora) que hay una estrecha relación bioquímica, trófica (no estrófica), entre lo que se ingiere –se incorpora, decía Lezama– y lo que se escribe. Es posible llegar a construir un poema de acuerdo con la cantidad de carbohidratos, o proteínas y aminoácidos, etc., que se haya incorporado al organismo. Así, si usted se come un plato de alcachofas, le sale un poema distinto al que saldría con un plato de langostas o de berenjenas. Esto, que produce risa en el primer momento, porque parece una simple broma, una *boutade*, es mucho más serio de lo que parece porque en el fondo todo es química, como explicaba Severo Ochoa, y nuestro organismo (incluyendo la mente, por supuesto) no es más que un laboratorio donde las reacciones quedan fuera de nuestro control. No se sueña lo mismo cuando se come carne que cuando se come pescado. Los antiguos descubrieron esto, sin conocer las causas. Moctezuma tomaba grandes jícaras de chocolate cuando se disponía a hacer el amor a gran escala, al por mayor; la ciencia ha descubierto hace poco que en el chocolate hay un ácido que es el mismo producido por el cerebro cuando se tiene alguna excitación o incitación sexual. Y los romanos descubrieron y observaron la acción del flúor en la dentadura, sin conocer exactamente el flúor, y acostumbraban a enjuagarse la boca por las mañanas con orines de español, porque comprendieron que los ríos de España contenían algún elemento que protegía los dientes: era el flúor.

Hay una alquimia del poema, y quizás hasta la misma Poesía. Alquimia natural, no cultural. Es muy posible que en mis poemas prevalezca una dosis de azúcares que me los vuelve más sentimentales y dulzones de lo que yo quisiera. A menudo corro el riesgo del ternurismo, y la huella de eso está en mi abuso de los hipocorísticos o diminutivos. A veces llego a lo ñoño y a lo tagoriano, pero ya, a mi edad, me consuelo pensando que no es que yo sea cursi, es que la comida, la alimentación que recibí desde niño, era enormemente cursi e impropia para el desarrollo de la inteligencia. Mallarmé, estoy seguro, devoraba grandes cantidades de ostras. Verlaine llevaba los bolsillos llenos de cerezas.

F. L. – En 1992, la editorial Verbum de Madrid publicó tu poemario Poemas invisibles, por el que estuviste nominado para el Premio Nacional de Literatura en poesía, en España y en el que hay un poema titulado «El viajero» que me parece maravilloso. ¿Qué nos puedes decir de esta nueva entrega poética?

G. B – De los *Poemas invisibles* digo lo mismo que de los visibles. No sé qué interés pueden tener, ni lo que valen o no valen. Ahí cité el verso de Lope «me basta con que escuchen las estrellas», lo que quiere decir que da lo mismo e elogio o el vituperio. Lo publicado ya no tiene remedio. De lo que sí estoy cierto es que a mí los poemas y artículos del señor Baquero me aburren más que una sinfonía de Bruckner.

F. L. – Recientemente se publicó tu Autoantología comentada, de la madrileña editorial SIGNOS, donde acompañas a los poemas seleccionados con recomendaciones de piezas musicales clásicas para leer los poemas. Supongo que tu afición a la música viene desde lejos, pero, ¿por qué en esta autoantología recomiendas la lectura de los poemas escuchando las citadas piezas musicales.

G. B – Recomendando esos aires de música porque me parecen, en cada caso, lo más adecuado, como un marco para un cuadro, para leerlos con un poco de atmósfera.

La lectura de poesía tiene sus momentos, sus ambientes, sus atmósferas. Esas recomendaciones son, naturalmente, subjetivas, ambientales diría. No se trata de «acompañamiento musical», la antigua melopea, cosa horrible. Cito ahí a Portocarrero y su gusto por asociar sonoramente «Saúl...» al concierto de los cuatro clavicordios de Juan Sebastián, que no «suena» lo mismo

que el de cuatro violines de Vivaldi que Bach adaptó. Es una cuestión subjetiva, personal, por lo tanto puede variar tanto como sea la variedad de lectores. ¿Qué tiene que ver «El veronés» de Mozart con «el gato personal del conde Cagliostro»? Para mí tiene mucho que ver, por contraste, porque es el reverso de la eutrapelia del poema. El choque y el disentimiento son tan fuertes, que queda abierto el estupor que el poema debe producir, o a mí me produce.

F. L. – La Universidad Pontificia de Salamanca organizó un Homenaje Internacional a tu figura en 1993. Sé que eres una persona poco dada a este tipo de homenajes, pero, cómo, con los años, se reciben estos reconocimientos, que supongo no serán los últimos?

G. B – El acto de simpatía y amistad que se me ofreció en la Pontificia de Salamanca, me sorprendió, pero me molestó menos de lo que yo pensaba que me molestaría un acto solemne de este estilo. Puede ser que la vejez nos vuelve acomodaticios, pero sobrellevé muy bien, creo, tanto hablar de mí. Eso sí, me preocupó y hasta asustó pensar que deben encontrarme los demás ya muy viejo, ya a punto de seguir viaje hacia Saturno, y me anticiparon el acto póstumo. De todos modos, lo agradecí y lo agradeceré mientras viva.

F. L. – ¿Cómo ha influido en tu poesía la nostalgia de estos 35 años de residir fuera de Cuba?

G. B – El transcurrir o el pasar de tantos años sobre una vida tiene por fuerza una acción, una influencia sobre la persona. En realidad, yo nunca me he sentido lejos de la isla,

Porque uno lleva consigo, dentro de sí, todo lo que le interesa en el Universo. No siento nostalgia de nada, ni la he sentido nunca, porque la nostalgia es producto de una falta grave de imaginación. Lo que me falta, lo invento.

Decía Leonardo en un soneto que «quien no puede lo que quiere / que quiera lo que puede». Me gustaría darme una vuelta por Júpiter o por Venus; pero como no están a mi alcance, me contento con la Tierra, y la quiero.

F. L. – En Poemas invisibles escribiste la siguiente dedicatoria: «A los poetas que llegan y seguirán llegando. A los muchachos y muchachas nacidos con pasión por la poesía en cualquier sitio de la plural geografía de Cuba, la de adentro de la Isla y la de fuera de ella». ¿Qué te parece esta nueva generación de jóvenes poetas cubanos, que muestran un seguimiento de tu obra y que se acercan a ti, con amistad y respeto?

G. B – Lo que me encanta, me hace muy feliz para ahora y para después de la muerte, es comprobar cada día la pasión de los y las jóvenes de los territorios en que se desenvuelve hoy la gente cubana, por la poesía. ¡Qué maravilla, cuánta poesía buena se está haciendo dondequiera que late un corazón cubano! El sinsonte sigue cantando a todo pecho. No cito nombres ni obras por no incurrir en omisiones o inclusiones que me atraigan los rayos y truenos de la pobre Santa Bárbara. Pero afirmo que ahora mismo, entre poetas de la isla y poetas fuera de ella, hay por lo menos diez nombres que obligan a «quitarse el sombrero». Yo, que uso sombrero, no en metáfora sino en pura panza de burro, absorbo y paladeo verso a verso, poema a poema, todo lo que de cubanos cae en mis manos. Y soy feliz. Las muestras de cariño que me llegan de la plural geografía cubana, las recibo como una señal de continuidad, de sucesividad invariable de lo cubano en poesía.

Ser uno más en esa población de los alarifes de la Casa Cubana de la Poesía, es un honor.

Madrid, 1994



REPÚBLICA DE CUBA
REGISTRO DEL ESTADO CIVIL
CERTIFICACION DE NACIMIENTO

249940
No. de Inscripción

80282

Para ser utilizada en

Para emitir efecto en

☒ Territorio Nacional

☐ Otros países previa
autorización

EXENTA

GRAVADA

DECRETO LEY No. 51
DE 24-11-82



INSCRIPCIÓN		FECHA DE ASIENTO			Registro del Estado Civil de	
Tomo	Folio	Día	Mes	Año	Municipio	Provincia
20	391	20	2	1918	Banes.-	Holguín.-

DATOS DE LA INSCRIPCIÓN

Nombre (s) y apellidos José Gastón Eduardo Baquero Díaz.-

Lugar de nacimiento La Habana.- 4-5-1914 M
Municipio Provincia Fecha de Nac. Sexo

Nombre (s) y apellidos del padre José María Baquero Prieto.-

Natural de: Las Martinis.-

Nombre (s) y apellidos de la madre: Fredesvinda Díaz Vázquez.-

Natural de: Banes.-

Abuelos paternos Ruperto.- y Rita.-

Abuelos maternos Eduardo.- y Carmen.-

INSCRIPCIÓN PRACTICADA EN VIRTUD DE Declaración del Tío Sixto Díaz Vázquez.-

OBSERVACIONES:

EL REGISTRADOR DEL ESTADO CIVIL DE Holguín.- Holguín.-
Municipio Provincia

CERTIFICA: Que los anteriores datos concuerdan fielmente con los que aparecen consignados en la inscripción a que hace referencia.

Hecho por: Taimy

Fecha de expedición 4 3 99
Día Mes Año

Confrontado por: Ether Varona.-

[Firma]
REGISTRADOR DEL ESTADO CIVIL
Firma y Culo