

**LA CLAVE CRÍTICA BIEN TEMPERADA:
BAQUERO GOYANES EN SU PARTITURA**

***THE WELL-TEMPERED CRITICAL KEY:
BAQUERO GOYANES IN HIS SCORE***

VICENTE CERVERA SALINAS
Universidad de Murcia

RESUMEN:

Este artículo traza un itinerario por la obra crítica de Mariano Baquero Goyanes desde su reconocida afición al arte de la música. Desde sus primeras investigaciones en los años cincuenta, como en “Tiempo en tempo en la novela” (1954), las referencias a las técnicas y formas musicales así como a la historia de la música fecundan e iluminan de modo original y precursora su aportación científica a la crítica literaria. Las páginas dedicadas a las estructuras musicales en la novelística contemporánea, ya en los años setenta, revelan su madurez crítica y la amplitud del campo de visión del fenómeno artístico.

PALABRAS CLAVE:

Crítica literaria, música, partitura, tema con variaciones, ritmo

ABSTRACT:

This article traces an itinerary through the critical work of Mariano Baquero Goyanes from his recognized fondness for the art of music. Since his first investigations in the fifties, as in “Time in tempo en la novela” (1954), the references to musical techniques and forms as well as to the history of music fertilize and illuminate his scientific contribution in an original and pioneering way to literary criticism. The pages devoted to musical structures in contemporary novels, already in the seventies, reveal his critical maturity and the breadth of the vision angle of the artistic reality.

KEYWORDS:

Literary criticism, Music, Score, Theme with variations, Rhythm

1. *Preludio*

Una de las características más destacadas y llamativas de la personalidad académica y profesional –pero también humana– de Mariano Baquero Goyanes fue su gran sensibilidad musical. Cualquier discípulo suyo, entre los que tengo la fortuna de contarme, podría corroborarlo¹. En sus clases universitarias era muy habitual que Baquero adornase sus reflexiones y teorías sobre la historia literaria con apuntes, comentarios o referencias a compositores, obras musicales de la más diversa procedencia, bien fueran óperas o sonatas, cantatas o sinfonías, así como a conceptos relativos a la teoría y las formas musicales, al solfeo o a la armonía y composición. No era extraño para él referirse a todo un repertorio lexicográfico relativo al lenguaje musical, aplicado al ámbito literario, en un apropiado uso de términos como: “intervalo”, “cadencia”, “tonalidad”, “tesitura”, “caja de resonancia”, “tempo”, “melodía”, “contrapunto”, “pentagrama”, “fuga”, “partitura”, “escala”, “modulación”, “arpeggio”, “acorde”, “in crescendo”, “leitmotiv”, “tresillo”, “calderón”...

Tampoco lo era escucharlo citar fragmentos de obras famosas de la historia de la música como el crescendo de la famosa aria *La calunnia* de *El barbero de Sevilla* de Rossini para ilustrar el virtuosismo de Espronceda y el arte del escalonamiento versal en *El estudiante de Salamanca*², o la frase musical de Vinteuil (a partir de la Sonata para violín y piano de César Franck), convertida más tarde en sexteto, de la *Recherche du temps perdu* de Marcel Proust, o la *Sinfonía fantástica* de Héctor Berlioz a la hora de evocar escenarios estéticos típicamente románticos. Revelaba así el crítico y filólogo una afición al arte musical que trascendía con mucho el mero calificativo de melómano para convertirse en un verdadero especialista en conocimientos musicales.

Su amor por la música no solo era reconocible por la extraordinaria discoteca de vinilos de “música clásica” que famosamente atesoraba en su domicilio familiar sino por testimonios directos de sus amigos más allegados, que confirmaban cómo la

¹ Como recuerda Francisco Javier Díez de Revenga, Mariano Baquero tomó posesión de su cátedra de Literatura Española en la Universidad de Murcia en diciembre de 1949. “Treinta y cinco años fueron los de permanencia activa de Baquero en su cátedra, por la que pasaron multitud de estudiantes, de filólogos futuros que hoy ocupan las cátedras de nuestra universidad y de nuestros institutos.” (Díez de Revenga, 2004: s/p) Para un conocimiento exhaustivo de su trayectoria académica y profesional, así como para la recuperación de una buena parte de su legado crítico, resulta altamente valioso el portal dedicado a su figura en *Cervantes virtual*, coordinado por Enrique Rubio: https://www.cervantesvirtual.com/portales/mariano_baquero_goyanes/

² Referente a las óperas de Rossini, nos recuerda Jay Grout: “Un recurso sencillo, pero eficaz en los conjuntos y en otras partes es el crescendo: incremento de la agitación mediante múltiples reiteraciones de una frase, cada vez con mayor intensidad sonora y en una tesitura más aguda (por ejemplo en el aria *La calunnia* de *Il Barbiere*)” (Jay Grout, 1984: 659).

pasión por la música se entrelazaba en su vida con su afición lectora. Eran famosas sus visitas semanales a la tienda musical *Ritmo*, sita en la murciana calle Sociedad, con la avidez de conocer las novedades discográficas que en materia clásica recibía el ya extinto local. Muchos testimonios se conservan aún entre sus conocidos acerca del entusiasmo con el que recibió la novedosa reproducción en formato compacto (CD) de la música grabada, a través de cuya perfección técnica pudo percibir una pureza en la captación del sonido y en la ausencia de impurezas acústicas propias de un degustador exquisito de la materia sonora. No es extraño así que, en la separata publicada en 1984 por la Academia Alfonso X de Murcia, a los pocos meses de la muerte de Baquero, evocara José Mariano González Vidal al amigo en un exquisito recordatorio de su figura titulado “La amistad y la música”, donde precisamente ponderaba la naturaleza musical que conformaba su vida y su obra. Aseveraba que “pulsar la clave musical de Mariano Baquero es inexcusable” (González Vidal, 1984: 119) para perfilar la “total dimensión” de ambas facetas, la personal y la más netamente profesional, humanas ambas. González Vidal se refiere a una “vocación íntima, casi secreta” de Baquero por la música, “que explica, ilustra y proyecta su actividad” como docente e investigador (120) y lo ilustra con su propia experiencia, la del amigo cómplice en esa “misteriosa forma del tiempo” que para Borges (1989: 270) fuera la música:

Música y literatura fueron siempre la estrofa obligada de mis encuentros con Mariano Baquero, un solo asunto en doble recurrencia –Ariosto y Haendel, Tasso y Rossini, Ovidio y Mozart–, el eco duplicado de un juego de espejos musical y literario –Lezama Lima y Shostakovich, *Paradiso* y *Lady Macbeth en Msentsk*. (González Vidal, 1984: 121).

Los valiosos aportes de Baquero en este campo no se limitaron a su enseñanza universitaria ni a su investigación científica, sino que fecundaron otros trabajos de no menor envergadura pedagógica, como fueron sus lecciones de *Literatura española* para Bachillerato en el manual editado por Anaya a tal efecto en 1976. Como recientemente se ha señalado, “estas lecciones suponen una síntesis del pensamiento teórico-práctico de Baquero Goyanes” (Illán Castillo: 2020, 247) y en ellas, por tanto, frecuente Baquero la asociación entre las artes como eje de su enseñanza. Así sucede, entre otros muchos ejemplos aportados por Illán Castillo, con la evocación de músicos protagonistas de novelas memorables, como es el caso de Adrián Leverkühn en *Doktor Faustus* de Thomas Mann, inspirado “en el sistema dodecafónico o serial del músico contemporáneo Schönberg” (Baquero Goyanes, 1976: 82).³

³ Illán Castillo documenta exhaustivamente en su artículo los referentes musicales que Baquero ofrece a lo largo de estas lecciones para estudiantes del extinto Bachillerato Unificado Polivalente (B.U.P.), en los años setenta. Llamo la atención sobre la riqueza cultural que estas lecciones contenían para el horizonte receptor de aquel momento: “Otra faceta de las relaciones interartísticas es la que concierne

2. *Adagio*

Ignoro si Baquero, al igual que Walter Pater⁴, suponía que la música era el culmen de la expresión artística, dado que en la naturaleza de la misma el fondo y la forma se confunden –al decir del ensayista inglés–, pero sí estoy seguro de que para él la vida cobraba un relieve, una belleza y una profundidad singulares merced a la experiencia musical. Y buena cuenta dio de ello a lo largo de su itinerario crítico⁵. Por ello, cuando nos adentramos en los trabajos de investigación de Mariano Baquero quedamos no solo sorprendidos sino también deslumbrados por la vastedad de sus referencias literarias y teóricas, la multiplicidad de perspectivas críticas adoptadas en sus trabajos y la modernidad de sus posicionamientos científicos, junto a la elegancia y transparencia de su prosa, la pulcritud retórica empleada y la elegancia de su estilo. Un estilo que combinaba perfectamente la mirada genérica y descriptiva hacia la obra artística con la capacidad de análisis más profundo, así como la atención a la forma compositiva global de un texto combinada con la sutil apropiación de los detalles más precisos y significativos de la misma, aquellos que permitían transferir sentido y sensibilidad al trabajo crítico.

Este virtuosismo hermenéutico, la capacidad de combinar un análisis concreto de un texto –pongamos por caso un cuento de Azorín o una “novela ejemplar” cervantina– según patrones formalistas junto a la captación macroestructural

a los propios creadores. En este caso, nos encontramos ante lo que Baquero Goyanes denomina *dobles variaciones*, esto es, los casos en que un escritor tiene también vocación musical o plástica. (...) Baquero cita como ejemplos al poeta Gerardo Diego –por sus condiciones de gran pianista– y al compositor alemán Richard Wagner, que, además de músico, fue también poeta, ensayista y dramaturgo.” (Illán Castillo, 2020: 259). Precisamente en el volumen *Estudios literarios dedicados al Prof. Mariano Baquero Goyanes*, editado en Murcia en 1974, al cumplirse veinticinco años de labor ininterrumpida como docente en la Universidad de Murcia (1949-1974), hallamos un artículo, fruto de esa fusión entre música y literatura a la que Baquero propendía, en torno a los *Nocturnos de Chopin* de Gerardo Diego, cuya autor, María del Carmen Hernández Valcárcel, traza la secuencia de intersecciones entre ambas creaciones artísticas desde Gautier y los simbolistas hasta los poetas del 27, sin desdeñar el hito poético-musical que representa la obra de Rubén Darío (Hernández Valcárcel, 1974: 199-209).

⁴ “*Todas las artes aspiran constantemente a elevarse a la condición de la música*. Pues si bien en todas las demás clases de arte es posible distinguir el fondo de la forma, y el entendimiento siempre puede hacer tal distinción, empero, el constante empeño del arte consiste en negarlo.” (Pater, 1982: 108). Así lo afirmó el ensayista y crítico de arte británico en el capítulo dedicado a “La escuela de Giorgione” de su clásico ensayo decimonónico sobre *El Renacimiento*.

⁵ Aunque Díez de Revenga anote que “Baquero apenas escribió sobre música” (Díez de Revenga, 2004: s/p), hay que entender esta afirmación en un sentido literal, propio de lo que sería un teórico de la música. Empero, si vamos repasando con tiento la obra crítica de Baquero Goyanes son copiosas las alusiones, referencias y apropiaciones que se nos regalan prestadas del arte de la música aplicada al de las palabras.

de una determinada novela –pongamos por caso *La regenta* de Clarín–, revelan la gran ductilidad receptora de un extraordinario y amoroso lector, que sabía adaptarse ingeniosamente a la naturaleza propia de cada obra y sacar de ella un fruto siempre provechoso y original. Por esta razón sus análisis textuales se enriquecían sobremedida con el recurso de la pauta teórica musical, conformando de tal modo, en sutil imbricación de planos artísticos, una clave crítica “bien temperada”, acorde a la forja de su partitura crítica inconfundible. Esta singularidad es reconocible a lo largo de su producción teórica, como cabe comprobar felizmente cuando recuperamos un temprano trabajo del joven Baquero sobre la distinción de los conceptos del “tiempo” y del “tempo” en la novela, tan oportuna y luminosa a la hora de pautar procedimientos y herramientas en el arte de la escritura.

El segundo de estos conceptos, el de “tempo”, asimilado por Baquero a la categoría de “ritmo musical”, ofrece toda una gama de apropiaciones exegéticas al crítico lector favoreciendo así una riqueza y una profundidad que, aun inherentes a la esencia del texto artístico, queden relevadas en la práctica lectora. Así, el tempo “independiente de toda angustia temporal” (Baquero Goyanes, 1948: 37) es el mecanismo escritural que permite al artista dimensionar la relación de los hechos de acuerdo a su propia elección del ritmo de su narración, de tal modo que “un mismo asunto puede ser narrado más o menos prolijamente” (Baquero Goyanes, 1948) y, en esa distinción entre un “Adagio”, un “Presto”, un “Lento” o un “Moderato” estriba la intelección lectora y crítica del “tempo narrativo”. Los ejemplos aportados por Baquero –siempre tan sumamente ilustrativos y clarificadores– facultan la asimilación de este recurso crítico. Su integración en la comprensión del fenómeno estético redundan en la riqueza del texto como iluminación de ese crítico que, como “artista” (según la famosa definición de Oscar Wilde) es capaz de ejecutar la partitura textual y hacerla “sonar” de un modo más artístico y pleno.

Baquero instituye al menos dos modalidades contrapuntísticas en el recurso del tempo narrativo, que remite a novelistas europeos en su visión de la literatura desde un plano teórico comparativo y universal:

El *tempo* narrativo dickensiano –y el de Thackeray– se caracterizan por la suave placidez. Las descripciones son espaciosas, detalladas; los diálogos, sabrosos; las situaciones, múltiples. No hay prisa: los paisajes son bellos, los personajes derrochan simpatía y tienen muchas y agradables cosas que decir. Hay tiempo para todo: para el humor, para la alegría, para las lágrimas.

Stendhal es un ejemplo típico de la segunda manera. Narrar con prisa, concediendo tanta importancia narrativa –no psicológica– a los sucesos trascendentales como a los insignificantes (...) En *Le rouge et le noir* se observa que los principales acontecimientos

de la vida de Julian Sorel están narrados como de paso, sin alterar la tesitura opacamente emocional que define y valora toda la obra. (Baquero Goyanes, 1948: 88).

Como reconoce agudamente el crítico-artista en la conclusión de su revelador estudio, este recurso interpretativo trasciende la perspectiva meramente estética para incardinarse en una vibración de resonancia metafísica, ya que el tiempo como coordenada ontológica participa de la propia angustia humana acerca de la existencia y, por tanto, la aprehensión crítica del tiempo narrativo no es un recurso más del comentarista sino un modo propicio para reconocer la visión del mundo y de la realidad ínsita en la obra artística: “Se trata, pues, de diferentes actitudes frente a la gran angustia del tiempo. Perseguir este tema en la novelística actual sería una tarea grata”, defiende Baquero en la cadencia de su composición y la hace resonar, de modo perfecto, con la atracción de un novelista como James Joyce, cuyo *Ulises* (publicado veinticinco años antes de este trabajo) corroboraría esta trascendencia del uso del tiempo como alma interna del tiempo en su manifestación externa, cabría decir. Y ello porque “el novelista irlandés ha trazado en esta obra la odisea del hombre moderno a través de solo un día de su existencia.” (Baquero Goyanes, 1948: 94).

También a la escucha sutil del tiempo narrativo en la prosa neomodernista de Gabriel Miró dedicará horas de estudio y páginas impresas Baquero en su partitura crítica, considerando que “el tiempo lento sensual, característico” del escritor levantino “le permite obtener de todo paisaje una serie de efectos, de matices, de bellos descubrimientos que la mirada rápida ignorará siempre” (Baquero Goyanes, 1952: 16), al punto de constituir un auténtico “paisaje sonoro” particular, cuya devoción por la obra de compositores como Wagner o Chopin revelan su veta romántica y modernista (Baquero Goyanes, 1952: 23). Como en el caso antedicho de James Joyce, aunque manifiesto en otro plano expresivo, al fin y al cabo, Gabriel Miró “sabe mucho de la musicalidad y del íntimo sentido de las palabras.” (Baquero Goyanes, 1952: 36).

3. *Vivace*

Los planteamientos acerca del “ritmo” narrativo, en paralelo a su acepción en la teoría musical, proliferaron a partir de entonces en los trabajos del investigador. Así, en 1957 en el número 20 de la, por él fundada, revista *Monteagudo*⁶ publica

⁶ La revista, como nos recuerda Ana Luisa Baquero, fue fundada en el año 1953 dentro de la Cátedra Saavedra Frajardo en la Universidad de Murcia, y hoy sigue vigente bajo la coordinación del Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Facultad de Letras de la misma universidad. (Baquero Escudero, s/f).

“Retórica y ritmo en Azorín y Baroja”, donde la diversa entonación estilística propia de ambos representantes de la Generación del 98 se vincula con una apreciación relativa de los fragmentos analizados por su aguda interpretación de las “partituras”⁷. Ya en 1961, en su primera edición de *Qué es la novela*, publicada en Buenos Aires, recupera planteamientos ya diseñados en sus primeros escritos, como es el problema “del manejo del tiempo y su repercusión en el *tempo* narrativo” (Baquero Goyanes, 1988: 89). En esta ocasión la dicotomía baqueriana hallaría un canal de ilustración comparativa recurriendo de nuevo a escritores como Dickens o Stendhal, pero también a citas muy caras a su memoria. Así sucede con el episodio del beso de Albertina al narrador de la *Recherche*..., que a pesar de haber sido “levísimo” y “fugaz” en su realidad empírica, se convierte en la maquinaria rememorativa proustiana en una descripción extensa y dilatada, implementando un *tempo* lento, casi detenido, y transformando así “un acto que parecía único e indivisible en una serie de ellos, y ofreciéndonos un conjunto de sucesivas y cambiantes actitudes psicológicas” (88). También nos resuena la alusión a las novelas por entregas o folletines, tan recurrentes en la obra crítica de Baquero, como evidente ejemplo de abundancia del recurso temporal, que parece incluso llegar a sobrarle al narrador, sirviéndose del mismo “como del más poderoso resorte emocional, al someter a impaciente espera la atención del lector” (89).

Especialmente notable, en este mismo ámbito de especulación teórica en torno a cuestiones musicales por parte de Baquero, es el trazado del binomio terminológico “pattern”-“ryhtm”⁸, heredado de E. M. Forster y Robert Murray, autores que también destacaron por su especial sensibilidad hacia el universo sonoro y los aspectos relativos a la musicalidad reconocibles en las obras literarias. A partir de las consideraciones sobre el “concepto temporal de la composición literaria”, introduce Baquero en *Estructuras de la novela actual* la dicotomía antedicha para aplicarla a su particular catálogo de estructuras novelescas, postulando la coexistencia en la novela de ambos conceptos, pues por “más que una novela pueda ser considerada en términos espaciales, continúa siendo un proceso, una progresión” (Baquero Goyanes, 1970: 81-82). Ello legitimaría la adopción sin dificultades tanto del esquema espacial y constructivo que el “pattern” explicita como del sentido del progreso como

⁷ “El ritmo es, en parte, consecuencia de esas variaciones retóricas que van de lo puramente enunciativo (...) al apasionado movimiento interrogativo o admirativo, a la vibrante invocación.” (Baquero Goyanes, 1957).

⁸ “Esta doble consideración de “espacio” y “tiempo” enfrentados a la estructura novelesca, es la que llevó a Forster a discutir, muy inteligentemente, los conceptos “Pattern” y de “Ryhtm” (...). Por “pattern” entiende Forster el diseño espacial, aquello que en una novela podría ser descrito en términos plásticos, con alusiones ópticas. (...)”. En cuanto al “ryhtm”, a partir del fenómeno de la novelística proustina, lo considera Forster “un poderoso elemento organizativo, calificable de rítmico.” (Baquero Goyanes, 1970: 80-81).

“poderoso elemento organizativo, calificable de rítmico” (Baquero Goyanes, 1970: 82). A pesar de concluir su reflexión resolviendo que no es “conveniente establecer una rotunda oposición entre los conceptos de “pattern” y de “rythm”, se complace en matizar dicho aserto al rememorar ciertas novelas cuya “organización espacial apenas cuenta estéticamente”, como señalaba Forster a propósito del ciclo novelístico de Proust –y que Baquero discute en cuanto a su plasticidad espacial, muy reconocible en su conjunto-. Por el contrario, sí le parece clara la inexistencia de una novela que pudiera desarrollarse “fuera del tiempo” (Baquero Goyanes, 1970). Una de las referencias novelísticas más complejas de la historia del género en el siglo XX viene a corroborar su intuición: “pues incluso aquellas que querrían fijarlo, inmovilizarlo, con la captación de un solo instante, casi a la manera del *Finnegan’s Wake* de Joyce, no pueden existir fuera del tiempo del lector, del consumido por éste en hacerse con la imagen total de la novela” (Baquero Goyanes, 1970: 81-82).

Y es que la novela, merced a su flexibilidad o “permeabilidad”, como gustaba recordar a Baquero, es territorio abierto a la experimentación artística y, por ello, a su emparejamiento con las formas de la música.⁹ El hermetismo del género, característica que, en apariencia, resultaría opuesto al de su flexible capacidad de interrelacionarse con otros géneros (y con otras expresiones artísticas, como la música, cabría añadir) no estaría, al fin, reñido, en su aparente rigidez, con su condición hermética, apreciable en obras de talante humanístico como *El último puritano* de George Santayana (calificada por Baquero como “delicioso y confortable relato”¹⁰) o *La montaña mágica* de Thomas Mann, entre otras. Ejemplos donde el ritmo moroso, el tempo lento y la amalgama de pensamientos de tono ensayístico y aun filosófico, no empañan su porosa condición permeable. En su *Proceso a la novela* (1963) dio Baquero cumplida cuenta de todo ello.

4. *Interludio*

No era cualidad menor, para alcanzar ese estado luminoso en el ejercicio crítico, el inmenso bagaje de lecturas de alcance universal que atesoró Baquero a lo largo de su vida, como resulta evidente percibir cuando nos asomamos a cualquiera de sus páginas. Su sabiduría literaria procedía en gran medida de concebir la experiencia

⁹ “Ocurre que esta flexibilidad de la novela va unida a lo que, aceptando un término barojiano, podríamos llamar su permeabilidad.” (Baquero Goyanes, 1956: 14).

¹⁰ Se trata de ese “proceso” al género que Baquero acomete a partir de la polémica entre Ortega y Pío Baroja incoada en 1925. El crítico llega a la conclusión de que el problema del hermetismo “nada tiene que ver, por tanto, con el de la permeabilidad del género, ya que una novela rotundamente porosa puede resultar totalmente hermética para determinados escritores” (Baquero Goyanes, 1963: 55).

literaria desde ese prisma goethiano de la *Wellliteratur*, donde el marbete nacional siempre quedaba en profunda correlación con el ámbito global, tanto en las coordenadas del espacio como en las del tiempo histórico. Impulsor, así pues, merced a sus trabajos científicos, del área de conocimiento de la Literatura Comparada¹¹ en España, Baquero Goyanes sabía intuitivamente y confirmaba en sus escritos teóricos la mirada de un crítico que en verdad ama la literatura hasta el punto de diseñar un propio método hermenéutico, donde el objeto de estudio vibraba al son de un instrumento de observación y análisis hasta casi convertirlo en una suerte de partitura textual, que el ejecutante, el crítico en este caso, plañía con todos los recursos propios de un conocedor de la técnica compositiva.

El texto literario visto como partitura musical se enriquecía en las manos del virtuoso concertista, en cuya ejecución la obra escrita manifestaba su más recóndita armonía. La correspondencia entre leer y tañer fue una de las constantes de su concepto de la crítica así como de su labor docente, y no en vano gustaba por ello de reiterar el parentesco propuesto por el Arcipreste de Hita entre el libro (“de buen amor”) y “todos los estrumentos” musicales, derivando así la capacidad de “puntar” (puntear, tañer, interpretar) la obra escrita cual un músico haría sonar las cuerdas de un laúd o las teclas de un clavecín. “Tañer un libro” se erigió como constante crítica en la literatura crítica de Baquero, e incluso fue el tema central de un breve y delicioso artículo de 1965, recuperado en los noventa en una publicación que de modo certero identificaba la labor académica, científica y pedagógica de Baquero, y aún más allá, su retrato humano o etopeya: la educación de la sensibilidad literaria. Allí afirmaba, en efecto, que el libro es “algo susceptible de ser tañido como instrumento, punteado como una guitarra, y de la habilidad del tañedor dependerá el son obtenible” (Baquero Goyanes, 1990: 17)¹².

¹¹ Y de tantas otras “actitudes críticas actuales” como defiende Antonio García Berrio en “Memoria crítica de Mariano Baquero” (2006: XLIII-LIV), presentación del volumen recopilatorio de artículos de prensa de Baquero, compilados y editados por Abraham Esteve Serrano y Francisco Vicente Gómez (Baquero Goyanes, 2006).

¹² La autenticidad –de raíz orteguiana–, la sensibilidad y el entusiasmo se muestran en este hermoso artículo como la tríada ideal para favorecer la enseñanza de la literatura. Es evidente deducir que en el espacio de la sensibilidad se muestre la inquietud y el conocimiento de las expresiones procedentes de otras ramas del arte, como obviamente lo es, y lo fue de manera preclara para Baquero, la música, como lo declaró ya en 1953: “Es desde la capacidad de entusiasmo del profesor desde la que hay que conquistarse la atención del alumno. Entre la mirada de éste y el texto literario se encuentran –encarnadas en el cometido del profesor– el riesgo y la belleza de una de las más difíciles etapas de la educación, la de la sensibilidad del hombre, es decir, la del más delicado sector de su espíritu.” (Baquero Goyanes, 1990: 15). Acerca de este artículo juvenil de Baquero, uno de los más citados de su producción completa, comenta Victorino Polo en una página de *Monteagudo* tras la muerte del maestro: “La página literaria es un trozo de vida llevado a la escritura con fines artísticos en modo alguno agotados en sí mismos, sino

En esta línea fue Baquero “claro y distinto”, bien consciente de que tal analogía, lejos de ser un recurso de “amateur”, bien podría enriquecer el ámbito de la crítica literaria y la propia producción de sentido en la hermenéutica textual:

Es obvio que no sólo el *Libro de Buen Amor* o *Rayuela* “suenan distintos” según el talante de cada uno de sus lectores. Con cualquier gran libro suele suceder esto, y en tal sentido no deja de ser elocuente el tan traído y llevado dicho acerca de cómo el *Quijote* cervantino hizo reír, sonreír o meditar gravemente a los lectores de distintas épocas. Que cada lector lee (tañe) “su” *Quijote* lo demuestra, en grado superlativo, el caso de Unamuno, autor de *Vida de Don Quijote y Sancho*. En esta obra tenemos el sonido que Unamuno sacó de la cervantina; es decir, su interpretación, su “ejecución” (Baquero Goyanes, 1970: 88-89).

La enjundiosa cita de Baquero Goyanes comporta dos niveles de comprensión, refiriéndose el primero al aspecto concreto de la recepción literaria y su lógica de la variación interpretativa de los textos, según épocas y autores o gustos y modas. En un segundo plano, más profundo, cabría interpretar que, desde un punto de vista formalista e inmanente, cada texto ya de por sí se visualiza como una especie particular de partitura musical, que requiere la destreza interpretativa del lector. El texto-partitura revertiría en una mayor hondura y belleza cuanta más formación y virtuosismo poseyera su ejecutante, su lector, su “crítico”. La incorporación de una perspectiva –y trato de usar este vocablo con toda la resonancia que Baquero supo aportarle en sus estudios– musical a los trabajos de crítica literaria confería un horizonte de expectativas y una amplitud del campo visual a la obra artística de innegable eficacia, de claridad portentosa.

A tal punto se refiere el propio autor en el capítulo octavo de *Estructuras de la novela actual* (1970), concretado en las dimensiones musicales de la creación literaria. Una luminosa cita de Michel Butor relativa al método de composición combinado de un músico donde conviven los planos horizontal (el curso melódico del “tempo” de una partitura) y vertical (la armonización de los diversos sonidos procedentes de la suma de los instrumentos de la obra) le lleva lúcidamente a cotejar este procedimiento básico en la creación musical con el artificio ideado por Ramón Pérez de Ayala en *El curandero de su honra*, donde se sirve de la tipografía para visualizar en una doble columna de una misma página “el fluir de la vida de Tigre Juan a la izquierda, y a la derecha el fluir de la vida de Herminia” (1970: 100-101). El recurso conseguiría esa doble lectura “horizontal-vertical” perseguida por el novelista, como bien destaca Baquero, sin por ello perder de vista su perspectiva “comparada”, según la cual la herramienta narrativa responde a un patrón de composición musical, revelando así su

entendidos como posibilidad creadora con respecto del lector, justificación cabal de cualquier empresa. La realidad proyectiva e incitadora de esa página se configura como catalizador de las potencialidades no despiertas todavía en el lector.” (Polo García, 1984: 27).

visión de la obra escrita como una suerte de partitura que el crítico tañe de acuerdo a su particular maestría: “Son dos melodías que no deberían escucharse (leerse) por separado; como no pueden oírse por separados los dos temas que, por ejemplo, se combinan en la estructura musical de una “canon” o de una “fuga”. (Recuérdese, por ejemplo, la fuga, el efecto final de las conocidas *Variaciones sobre un tema de Purcell*, de Benjamin Britten)” (Baquero Goyanes, 1970: 101).

5. *Moderato*

El reconocimiento explícito de que leer implica escuchar fecundó muchas páginas de la obra teórica baqueriana. Si escuchar una obra musical implica un proceso mental paralelo al de la descodificación lectora, no es menos natural identificar la propia lectura con el de la audición musical. En *Estructuras de la novela actual*, sin ir más lejos, Baquero no tiene reparos en expresarlo abiertamente, al aludir, por ejemplo, al “sonido” que Miguel de Unamuno pudo extraer en su *Vida de Don Quijote y Sancho* de la novela cervantina. De ahí que concibiera de manera natural la analogía entre la estructura compositiva de una sinfonía y la de una novela, como procedimientos fácilmente allegables (Baquero, 1970: 89).

Muchos son los ejemplos que aporta el crítico, siendo relevantes, desde una perspectiva de literatura europea, *Bajo el volcán* de Malcon Lowry o la tetralogía de Lawrence Durrell, el *Cuarteto de Alejandría*. En este sentido, la agudeza crítica de Baquero Goyanes armoniza con la de reputadas teorías internacionales de la novela, como la del ya citado E. M. Forster, consonando en la idea de que en una gran novela es factible reconocer, al final de su lectura, los “sonidos” (melodías o argumentos) y los ritmos que han ido pautando su desenvolvimiento hasta el punto de adquirir una resonancia global en sus cadencias, tal como sucede en algunas composiciones sinfónicas.

Recordemos que ya en 1927, el novelista británico había introducido en su obra *Aspectos de la novela* la distinción entre un ritmo “fácil”, que aun reconocible en una obra no resulta constituyente de una función constructiva específica. Este ritmo sería propio de la repetición de temas o elementos musicales a lo largo de la trama, como sucedería con la frase musical de la sonata de Vinteuil, convertida finalmente en sexteto¹³, en la rememoración novelística proustiana. Frente a él incorpora Forster otro modelo, calificado como interno, que sí constituye una suerte de elemento

¹³ “El tema de la pequeña frase musical de la que primero es sonata de Vinteuil, para al fin convertirse en sexteto, cruza el ciclo novelesco de una punta a otra, como un eco, una memoria, dice Forster. Se trata, pues, de un poderoso elemento organizador, calificable de rítmico” (Baquero Goyanes, 1970: 81).

cohesionador en el trazado formal. Sería el caso de una obra que, a pesar de su monumentalidad, como *Guerra y Paz* de Tolstoi, se caracteriza por ofrecer un efecto de conjunto en cuanto a la relación de sus partes con un todo apoteósico y final, al modo de una sinfonía (Forster, 1983: 167). Análogamente, en su artículo “Tiempo y *tempo* en la novela” aseveraba Baquero: “Considerada la novela como un todo, es innegable que la reacción emotiva del lector –o, si se quiere la total fruición estética– no se percibe hasta que se ha leído el último capítulo, nota final de la gran sinfonía.” (Baquero Goyanes, 1948: 86). A pesar de este dúo de voces graves, recuerda Baquero que Forster, aun a pesar de reconocer la impronta del “rhythm” en la organización de la Quinta Sinfonía de Beethoven, opta por no establecer una clara analogía “entre la estructura de una sinfonía y la de una novela, fijándose en que la música no emplea cosas humanas, regida como está por intrincadas leyes; en contraste con la novela, la cual ha de ocuparse de cosas y seres humanos, como reflejo de la vida que es.” (Baquero Goyanes, 1970: 81).

Junto a la sinfonía, otras formas musicales comparecen bajo la atención crítica de Mariano Baquero en sus textos teóricos. Así sucede con la “suite”, con la fuga, el contrapunto y el tema con variaciones. La suite, que el investigador reconoce en la novelística alemana de los años sesenta del pasado siglo, como sucede en *Niembsch, o la inmovilidad* (1964) de Peter Härtling, procede como forma musical a dividir la obra en una serie de episodios autónomos, con su propia “significación y carácter”. La suite funcionaría, así, usando los movimientos propios de esas composiciones musicales que procedían de danzas tradicionales aunadas con sus tempos y ritmos particulares y diversos, propias de la música barroca, “a la manera de Bach o Telemann: preludio, rondeau, gigue, mènuet-gavote, allemande, bourrée, sarabande, etc.” (Baquero Goyanes, 1970: 90).

Resulta realmente interesante que Baquero hubiese leído a un escritor como Peter Härtling, novelista alemán nacido en 1933, cuyo interés por el romanticismo y la música fue una de las líneas vertebrales de su obra, y que relató en los años noventa las biografías de músicos como Robert Schumann y Franz Schubert. También lo es el hecho de conocer a fondo los *Ensayos críticos* de un autor, posteriormente tan canonizado en la disciplina de la Teoría de la Literatura como lo fuera Roland Barthes, traducido por Carlos Pujol en 1967, y que esto le permitiese identificar como herramienta crítica común la categoría musical del “tema con variaciones”, que el crítico francés había proyectado sobre la obra de Michel Butor, un creador para quien la música y la novela se explicaban mutuamente (*Apud.* Baquero Goyanes: 93). La musicalización de la ficción, aspecto ya atendido por Baquero en el primer epígrafe de su capítulo sobre las estructuras musicales en la novela contemporánea, vendría a trazar una constelación de referentes, donde la presencia de Butor vendría

a completar las de Joseph Conrad o Aldous Huxley. Así, el contrapunto musical, que Freedman ya había reconocido en el *Ulises* de Joyce, revelaría la “presencia de distintas fragmentadas historias que se van entrecruzando y sucediendo de acuerdo con tal disposición musical” (Baquero Goyanes, 1988: 94).¹⁴

6. Partita

Mención aparte merecen los conceptos de “leitmotiv” y de “Tema con variaciones”, dada la abundancia de referencias críticas que de estos recursos musicales hace gala Baquero Goyanes en sus trabajos de crítica literaria. El primero de los términos¹⁵ comparece de modo muy habitual en la obra de Baquero y faculta alguna de sus más conspicuas iluminaciones, relativas a su capacidad para adentrarse precisamente en el arte de la captación del detalle, de la secuencia melódica repetida en el texto como partitura. Así sucede con su apreciación de un motivo recurrente que expresa la caracterización de un personaje como Popeye en la novela *Santuario* de William Faulkner. La premisa de Baquero está sólidamente definida: “La repetida aparición de estos objetos en diferentes momentos de la novela tiene un encanto casi musical: el de un breve pero muy nítido tema en una larga sinfonía, una de esas delicadas frases que, a aparecer a intervalos, fácilmente reconocibles, adentra en la intimidad de la obra al oyente” (Baquero Goyanes, 1970: 96). Esta personal acepción del leitmotiv aplicado a la creación literaria le permite, en efecto, reconocer el procedimiento en la antedicha novela, donde el pitillo del personaje y su manera de fumarlo, a modo de “tics” demostrativos de su carácter, convierten el uso del motivo repetitivo, de resonancia musical, en una invitación a profundizar en la psique humana a partir de la percepción del leitmotiv que lo identifica. Asimismo, a partir de esta “ejecución de la partitura” novelística el crítico infiere características generales del texto y, por ende, del estilo y modus operandi de su autor:

¹⁴ No son frecuentes las incursiones críticas de discípulos de Baquero que proyecten las formas musicales a los planos estructurales de textos narrativos como método de análisis literario. Una valiosa excepción la hallamos en el artículo de Sagrario Ruiz Baños donde identifica la estructura de fuga en la novela de Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera* (1986: 59-70).

¹⁵ Acerca del leitmotiv, y de su uso recurrente en la ópera de Wagner, cabría recuperar estas reflexiones de Ernst Bloch acerca de su significación en la música del alemán: “Wagner, en el ensayo *Ópera y drama*, definió sus *leitmotives* como “plásticos momentos de sensibilidad”, “columnas del edificio dramático” de cuya “reiteración ordenada y alterna surge por sí misma, incluida la forma musical suprema, unitaria”. No alude Wagner a ningún recurso pedagógico ni muletilla; todo queda en el terreno formal objetivo.” (Bloch, 1975: 36-37).

Desde la aparición de Popeye, en el primer capítulo de *Santuario*, hasta su final en la horca, tras esa espera de la muerte marcada por los pitillos, éstos han compuesto en la novela el marco de una repulsiva figura, expresando toda su fría crueldad, su sadismo, su degeneración. Expresándolo con el solo énfasis de su insistente presencia, atrayendo la atención del lector hacia el humo, la cerilla, la llama; es decir, lo no humano. De Popeye —como de casi todos los personajes de *Santuario*— no se ofrecen sentimientos, ideas; sino esencialmente actitudes, y entre éstas, la muy repetida de su manera de fumar. (Baquero Goyanes, 1970: 97-98).

Según el *Curso de formas musicales* de Joaquín Zamacois, la “variación” en sentido teórico y en el arte de la música, “consiste en un número indeterminado de piezas breves, todas ellas basadas en un mismo tema (...), el cual es modificado cada vez intrínseca o extrínsecamente” (Zamacois, 1975: 136)¹⁶. En el lenguaje de la música y en su historia son muchos los ejemplos explícitos de esta modalidad compositiva, que fue denominada “diferencias” en la música española del Renacimiento, y ha aportado piezas memorables en los catálogos de compositores como Johann Sebastian Bach (las famosas *Variaciones Goldberg*), Händel, Haydn, Mozart, Beethoven (las no menos célebres *Treinta y tres variaciones sobre un vals de Diabelli*), Brahms (*Variaciones sobre un tema de Händel*) o Rachmaninov (en su *Rapsodia sobre un tema de Paganini*), entre tantos otros ejemplos. Literariamente hablando, la técnica de la variación tiene un relieve diferente, menos explícito y literal, pero no por ello menos reconocible en su manifestación artística, como muy bien advierte Baquero en sus “tañidos” críticos, apreciando así en el “otra forma musical de muy nítido diseño, transportada frecuentemente a una clave narrativa” (Baquero Goyanes, 1970: 90).

Ya en la apropiación del recurso revela el crítico la riqueza léxica a la hora de su definición, en el empleo de vocablos como “transportar” (que musicalmente hablando implica un cambio de tono sobre una misma melodía) o “clave”, término esencial en el pentagrama de un compositor. Los ejemplos que aporta Baquero son múltiples. En *Estructuras de la novela actual* nos remite a Aldous Huxley (*Contrapunto*), Vicki Baum (*El bosque que llora*), Jules Romains (*Cuando alguien muere*) o, en un sentido de variación dual sobre un mismo asunto, Benito Pérez Galdós (*La incógnita y Realidad*) y Francisco Ayala (*Muertes de perro y El fondo del vaso*). “Transportado” el recurso al ámbito del cuento, Baquero ilustra el recurso de la variación en una obra

¹⁶ Por su parte, en cuanto a su dimensión histórica, cabría añadir que “al siglo XVII se le ha llamado “la era de la variación” porque el principio de la variación está difundido en muchísimas de las formas instrumentales de ese periodo. En un sentido más específico, el *tema* y *variaciones* es la continuación de un tipo predilecto de composición para teclado del Renacimiento Tardío” (Jay Grout, 1986: 362).

tan recurrente en su bibliografía como *Misteriosa Buenos Aires*, de Manuel Mujica Láinez, observando en este caso cómo el conjunto de los relatos cobra sentido como “variación” histórica de la capital argentina desde la fundación de la ciudad porteña hasta el siglo XX (Baquero Goyanes, 90-93)¹⁷.

En el conjunto de la obra crítica de Baquero, este procedimiento es central en trabajos monográficos, como “Cinco variaciones sobre el tema de las nubes”, publicado en el libro homenaje a Rafael Lapesa en 1976 o “Seis variaciones sobre el tema de las manos”, que apareció en la Revista de la Universidad Complutense de Madrid en 1980. Ya en el primero de ellos, hallamos un pórtico de presentación donde nos explicita el procedimiento de adopción de una categoría procedente del mundo de la música:

Las notas que siguen vendrían a ser lo que en lenguaje musical se llama “variaciones sobre un tema”. Cómo un mismo motivo literario, expresado por diferentes escritores, se adapta al especial tono y talante de cada uno de ellos, constituye un asunto casi tradicional en cuestiones de crítica literaria. El que ese motivo se repita con alguna frecuencia en escritores no muy separados cronológicamente, parece permitir no sólo una caracterización de éstos, sino también del motivo en sí; situable entonces dentro de unas expresivas coordenadas estilístico-temporales. (Baquero Goyanes, 1976: 61).

Como cabe observar, el recurso ya no se refiere sólo a una composición determinada que, en su conjunto y de manera orgánica, procede a realizar diferencias formales a partir de un modelo establecido sino que Baquero amplifica el recurso, al reconocer dicha pauta (el tema inicial) en diversas manifestaciones literaria de autores diversos¹⁸. En este caso, las variaciones parten del canto “Las nubes”, decimosegundo del conjunto poético que Ramón de Campoamor compuso en 1854 bajo el título de *Colón*, y se corresponden con las cinco “variaciones” sobre este motivo del “alfabeto movible” de los cielos que forjan las nubes, virtualmente legible en su mutable devenir para el atento espectador de las alturas. Comienzan las variaciones con la estampa “Las nubes” de Azorín en el interior de *Castilla* (1912), adelantándose en

¹⁷ “Una de las más bellas colecciones de cuentos que conozco, centrada toda ella en torno a un motivo, que actúa, pues, como de flexible pie forzado temático, es la admirable *Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Láinez. Todos los cuentos tienen como fondo la capital argentina...” (Baquero Goyanes, 1988: 147).

¹⁸ En realidad, ya las citadas variaciones de Beethoven a partir del vals de Diabelli introducen una peculiaridad de carácter y planteamiento con respecto a la tradición: “Estas difieren de otras variaciones de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX en que no están constituidas por alteraciones relativamente rectilíneas de la fisonomía del tema, sino por transformaciones de su propio carácter.”, de tal modo que implementaron otro modo de componer sobre el modelo previo del tema con variación, que heredarán autores como Schubert o Brahms (Jay Grout, 1984: 583).

su visión incluso al título primigenio o tema inicial del estudio: el de Campoamor. La secuencia histórica recorrerá las siguientes estaciones nubilosas: la semblanza literaria de Armando Palacio Valdés dedicada al crítico Manuel de la Revilla en 1871; el capítulo VII de *Bailén* (1873) de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, con su perspectiva quijotesca incluida, y por fin el capítulo XI (“Una nube”) de la *Oceanografía del tedio* (1921) de Eugenio D’Ors. La sensibilidad lectora de Baquero se aúna en este caso con la originalidad en la elección de los ejemplos, hecho que llama poderosamente la atención por cuanto implica esa mirada extensiva, abarcadora y generosa que, a modo de gran angular, poseía Baquero Goyanes en su relación con la materia literaria, pero también con la musical. El artículo es un modelo canónico de ese enfoque en la lectura de gran calado y hondura, propio de un magistral ejecutante de la diversa partitura que la materia escrita ofrece y brinda al oficiante consumado.

Pareja emoción produce la lectura de otro artículo de análoga naturaleza, “Seis variaciones sobre el tema de las manos”, donde vuelve a asombrarnos con su diestro manejo de los “motivos literarios” y sus traslaciones en el curso de la historia, manejando con igual pericia los conocimientos diacrónicos y la amplísima variedad de lecturas realizadas en el ámbito de la literatura europea y americana: la “bien temperada” clave que caracteriza los trabajos críticos de Baquero. En esta segunda ocasión –el artículo apareció cuatro años después del ya comentado sobre el tema de las nubes y sus variaciones (Baquero, 1980: 249-257)– se trata del “juego de manos” o su lenguaje, reconocible literariamente a partir la “disputación que los griegos e los romanos en uno ovieron” casi al comienzo del *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita. De la literatura medieval salta Baquero a la variación del tema que encuentra en una de las *Epístolas familiares* de Fray Antonio de Guevara. Desde el siglo XVI viaja, como si también de un juego de manos se tratase por su versatilidad y excelso manejo de la materia literaria, al capítulo 42 del primer *Quijote* cervantino, en el episodio de las “dos semidoncellas” (la hija del ventero y Maritornes), cuando el Caballero de la Triste Figura quedara colgado de un brazo en un pajar. Otro tránsito le lleva desde Cervantes hasta Gracián, quien en la Crisi IX de *El Criticón* (1651) discurre acerca del paradójico étimo latino de “mano” en un alarde de erudición barroca y enciclopédica, como lo será la “variación” no menos barroca que Baquero reconoce en una de las “empresas” que componen la *Idea de un príncipe político cristiano* de Diego de Saavedra Fajardo, para culminar al fin con una sexta variación seleccionada de una novela escrita dos siglos más tarde. Refiérese Baquero a *Pepita Jiménez* (1874), con la descripción de las alabastrinas y diáfanas manos de la heroína de la novela y su enorme contraste con los textos-variaciones previamente encadenados. Como señala acertadamente el crítico: “Un texto como éste parece el

más adecuado para cerrar, efectista y sonoramente si se quiere, la excursión literaria que por el dominio de las manos se ha venido realizando.” (Baquero Goyanes, 1980: 257).¹⁹

En efecto, el crítico nos ha invitado a acompañarlo en una entretenida excursión por los dominios, no solo de las manos, sino de la historia literaria, guiándonos con su indubitable conocimiento de la materia y, al mismo tiempo, afianzado en la garantía probada de un método capaz de interesar al excursionista en su camino: el método procede del área musical –el reconocimiento del tema con sus variaciones– y el contenido revela no solo la visión profunda y, al mismo tiempo, detallada de la historia literaria sino la capacidad de cotejar las variaciones entre sí para ofrecer no solo una variedad de tonos sobre un motivo común, sino una revelación aún más valiosa: una constatación semiótica²⁰.

El crítico como artista, de esta manera, pulsa el teclado textual y ofrece los signos caracterizadores de la época en que fueron formulados, de tal modo que la variación barroca, por ejemplo, así como la medieval o la realista, trascienden el mero valor de ser una entrada más en el desarrollo “musical” del tema sino que en realidad las obras dialogan entre sí, contrastivamente, para representar el “signo” estético que a su época viene a representar. En esto Baquero Goyanes se hermanó, tal vez sin pretenderlo, con algunos de los más preclaros representantes de la Semiótica de la Cultura, para quienes, como fue el caso de Yuri Lotman, el texto artístico alcanzaba su resonancia máxima en el conjunto de los textos, no solamente literarios, donde se intercalase para reflejarse significativamente y establecer consonancias y disonancias representativas desde una perspectiva semiótica²¹.

¹⁹ El permanente recurso del tema con variaciones, tan frecuentado por Baquero, motivaría le elección del título del volumen que la Universidad de Murcia editaría en 2006 bajo el cuidado de Abraham Esteve y Francisco Vicente: *Variaciones sobre un mismo tema (Artículos de prensa)*. El volumen, que incluye artículos previamente citados como “Tañer un libro” o “La educación de la sensibilidad literaria”, contiene un centenar de artículos publicados por Baquero en la prensa murciana y nacional en los años cincuenta y sesenta (Baquero Goyanes, 2006).

²⁰ También la elección del sustantivo “tono” aplicado a la materia libresca es indicador de la visión musical del fenómeno artístico por parte de Baquero. Compruébese en su trabajo *Temas, formas y tonos literarios* (1972), donde aislamos, entre la multiplicidad de asuntos críticos que aborda (Gracián, Feijoo, Ganivet, Cervantes, Balzac, Valle-Inclán o Azorín) un muy hermoso trabajo de literatura comparada donde, de nuevo, el fenómeno artístico y sus distintos “tonos” musicales marcan la pauta de su estudio: “El hombre y su estatua (a propósito de un cuento de Rubén Darío)” (Baquero Goyanes, 1972: 189-210).

²¹ “De lo dicho se infiere que el arte verbal, aunque se basa en la lengua natural, lo hace únicamente con el fin de transformarla en su propio lenguaje, secundario, lenguaje del arte. En cuanto a este “lenguaje del arte”, se trata de una jerarquía completa de lenguajes relacionados entre sí pero no idénticos. Esto está ligado a la pluralidad de posibles lecturas del texto artístico” (Lotman, 1970: 36).

7. *Coda con calderón*

Tiempo y vida fue la pareja escogida por Mariano Baquero para acercarse a la obra poética de Jorge Guillén en 1956. En ambas nociones, en la vida y en el tiempo, la música aporta savia, hondura y belleza, sin las cuales ni el tiempo ni la vida ritmarían en armónico acorde con el ser que nos habita, pues no en vano, como decretase Schopenhauer, otro ilustre defensor de la centralidad de la música en la existencia, es ella, la música, quien expresa “la quintaesencia de la vida y de sus acontecimientos” (Schopenhauer, 1983), pero nunca a estos mismos en un sentido literal.

Intuyo que el eco del poema “El concierto” vibraría en el alma del maestro, en ese cántico de plenitud por la “suprema realidad” que para el vate era la música. Como en la “Oda a Salinas” de fray Luis de León, Jorge Guillén entona la alabanza a los sonidos pautados en una partitura, pero no solo como expresión de la consonancia astral reflejada en las teclas que pulsa el organista, sino también como culminación de la más íntima realidad. La “perfección superior a toda vida” rige así la experiencia del poeta, al sentir como se eleva sobre sí en ese “Último desenlace/ De la audaz esperanza”:

Suena, música, suena,
 Exáltame a la orilla,
 Ráptame al interior
 De la ventana que en día mío
 Levantas.
 Remontando al concierto
 De esta culminación de realidad,
 Participo también de tu victoria:
 Absoluta armonía en aire humano.
 (Guillén, 1950: 183)

Que la vida pueda resonar en el interior del ser como si de un concierto se tratase depende, en gran medida, de nuestra perspectiva personal, de la elevación consustancial a nuestro espíritu, de la verdad que late en nuestro cántico. En este recorrido, parcial y limitado en cuanto a la dimensión del fenómeno se refiere, por la obra crítica de Mariano Baquero Goyanes, maestro de generaciones, me ha impulsado el deseo de conocer con más rigor y profundidad a quien tantas veces nos hablara en registro musical de su pasión por las letras universales. Los sutiles cromatismos del paisaje sonoro que forjó en su partitura crítica laten y resuenan en nuestro espíritu, porque fueron compuestos desde el entusiasmo, la honestidad, el compromiso (el amoroso compromiso) y la fe: la fe de vida de su cántico singular. Supo tañer con

maestría el teclado de la literatura. Por eso, al final de la misma siempre perdura el sonido inconfundible de su voz.

Bibliografía

- Baquero Escudero, Ana Luisa (s/f). “Biografía de Mariano Baquero Goyanes”. En *Mariano Baquero Goyanes. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Figuras del hispanismo*. https://www.cervantesvirtual.com/portales/mariano_baquero_goyanes/el_autor/
- Baquero Goyanes, Mariano (1948). “Tiempo y “tempo” en la novela”, *Arbor*, 33-34, 85-94.
- Baquero Goyanes, Mariano (1952). *La prosa neomodernista de Gabriel Miró*. Murcia, Publicaciones de la Sociedad Económica de Amigos del País.
- Baquero Goyanes, Mariano (1956). *Problemas de la novela contemporánea*. Madrid, Ateneo.
- Baquero Goyanes, Mariano (1957). “Retórica y ritmo en Azorín y Baroja”, *Monteagudo*, 20, 4-9.
- Baquero Goyanes, Mariano (1963). *Proceso a la novela actual*. Madrid, Rialp.
- Baquero Goyanes, Mariano (1970). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Planeta.
- Baquero Goyanes, Mariano (1972). *Temas, formas y tonos literarios*. Madrid, Prensa Española.
- Baquero Goyanes, Mariano (1976). “Cinco variaciones del tema de las nubes”. *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, 1976, 61-71
- Baquero Goyanes, Mariano (1980). *Revista de la Universidad Complutense*, vol. VII, 8, 249-257.
- Baquero Goyanes, Mariano (1988). *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Baquero Goyanes, Mariano (1990). *La educación de la sensibilidad literaria*. Murcia, Universidad-Caja Murcia.
- Baquero Goyanes, Mariano (2006). *Variaciones sobre un mismo tema (Artículos de prensa)*. Editado por Abraham Esteve Serrano y Francisco Vicente Gómez. Murcia, Universidad de Murcia.
- Bloch, Ernst (1975). “Paradoja y pastoral en Wagner”. En Richard Wagner. *Escritos y confesiones*. Barcelona, Labor.
- Borges, Jorge Luis (1989). *Obra poética*. Buenos Aires, Emecé.

- Díez de Revenga, Francisco Javier (2004). “Mariano Baquero Goyanes, la plenitud de una obra crítica”, *Tonos (Revista electrónica de Estudios Filológicos)*, 7, junio. <https://www.um.es/tonosdigital/znum7/perfiles/mbaquerogoyanes.htm>
- Forster, E. M. (1983). *Aspectos de la novela*. Madrid, Debate.
- García Berrio, Antonio (2006). “Memoria crítica de Mariano Baquero”. En Mariano Baquero Goyanes. *Variaciones sobre un mismo tema (Artículos de prensa)*. Editado por Abraham Esteve Serrano y Francisco Vicente Gómez. Murcia, Universidad de Murcia, IX-LIV.
- Guillén, Jorge (1950). *Cántico. Fe de vida*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Hernández Valcárcel, María del Carmen (1974). “Música y poesía en los *Nocturnos de Chopin* de Gerardo Diego”. En *Estudios literarios dedicados al Prof. Mariano Baquero Goyanes*. Edición de Victorino Polo García y Javier Díez de Revenga. Murcia, Nogués, 199-210.
- Illán Castillo, María del Rosario (2020). “El tiempo como acorde común: música y literatura en las lecciones de Bachillerato de Mariano Baquero Goyanes”. En Ana L. Baquero Escudero, Ana Luisa y Vicente Gómez, Francisco (coords.). *Mariano Baquero Goyanes. Teoría de la novela y del cuento*. Madrid, Visor, 247-266.
- Jay Grout, Donald (1984). *Historia de la música occidental*. Madrid, Alianza. Vol. 1.
- Jay Grout, Donald (1986). *Historia de la música occidental*. Madrid, Alianza. Vol. 2.
- Pater, Walter (1982). *El Renacimiento*. Barcelona, Icaria.
- Polo García, Victorino (1984). “El Profesor Baquero y la educación de la sensibilidad literaria”, *Monteagudo*, 87, pp. 27-30.
- Ruiz Baños, Sagrario (1986). “La música como expresión humanística en una novela de Alejo Carpentier: estructura fugada de *La consagración de la primavera*”. *Anales de Filología Hispánica*, 2, pp. 59-70.
- Schopenhauer, Arthur (1983). *El mundo como voluntad y representación*. México, Porrúa.
- Zamacois, Joaquín (1975). *Curso de formas musicales*. Barcelona, Labor.