

cación. Que el diario que en ese momento se prometía escribir (y serle fiel pasara lo que pasara), se convirtiera en las especulaciones de un aburrido solitario. Que el tío Gabriel y la tía Teodora fueran tan sólo, como la mayoría de los mortales, un par de cuerpos vacíos donde el eco de su propia voz y de sus propios pensamientos se estuviera reflejando. (Pág. 91)

Teodora Ricalde cuenta a Esteban la vieja historia familiar. Esteban Niño consigna esto en su diario, inédito. Luis Arturo Ramos transcribe fragmentos de las cartas de Gabriel a Matilde Santibañez, que vivía en España. Pero, ¿quién es Luis Arturo Ramos? ¿Cómo logra rehacer los episodios del argumento? ¿Quién pregunta si debe decirse Norte con *mayúscula*? ¿Quién juzga que es hablar en *mexicano* decir "Pinche aragonés"? ¿Quién, aparte de Gabriel o Teodora, sabe las historias que ni Esteban conocería? ¿Quién contó todo esto a Luis Arturo Ramos?

Si por un momento pensamos que es el diario de Esteban Niño y las cartas de Gabriel Santibañez el material que sirvió al narrador para reconstruir esta historia, cuando nos enteramos que hay partes que ignora el único visitante de la familia Santibañez, Esteban Niño —como parece haber pensamientos que jamás escribió—; cuando de repente hay alguien que embozado juzga las acciones de los personajes y que, por ejemplo, escribe tacho (argentinismo) en lugar de bote de basura (pág. 263), y que puede saber incluso lo que "imaginan" los personajes, aparece una mirada de incredulidad o de confusión en el lector más avezado.

Conocer el pasado y el futuro, los pensamientos escritos lo mismo que los no escritos, el interior y el exterior de los personajes —recurso cómodo—, sólo puede significar que el autor está partiendo de una idea anterior para cuya demostración los personajes no tienen más que servir obedientemente. Pero lo que sucede en *Intramuros* es que los personajes se rebelan y exigen del autor la justificación del aburrimiento y las desgracias que los aniquilan, la justificación del poder despiadado del autor, de su implacable sabiduría. Reclaman por su destino; ¿por qué después del primer fracaso de Gabriel Santibañez, con lo enorme que fue, éste no

puede recuperarse, contradiciendo sus expectativas de fortuna y sus deseos de venganza, su habilidad para casarse con Teodora Ricalde?

Esto podría no ser tan importante en el contexto de la novela si no es por la segunda narración, en la que otro español, Finisterre, llega a México huyendo de la guerra civil y también fracasa, acosado por una debilidad y un miedo realmente enfermizos, devastadores. En el patético caso de Finisterre, el fracaso parece más bien una derrota, tanto a causa de su pasado como por culpa del autor, que lo acosa hasta verlo convertido en un paria.

Todos los personajes parecen dispuestos a dejarse morir a manos del autor. Teodora Ricalde musita:

No obstante seguí esperando porque es preferible caer en la trampa que darse por vencido, que no tener en quien creer. La mediocridad es la ley, la medida del hombre, su país, su traje más elegante. Me imagino a Dios en mangas de camisa, muy parecido a ti, restando y sumando debes y haberes, furioso por no encontrar el error, la cantidad faltante. (Pág. 247)

Teodora cayó en una trampa difícil de creer. A menos que busquemos fuera de la novela una razón para esta suma de "fracasos". Esta razón probablemente se origina en los discursos oficiales acerca de los inmigrantes que han triunfado. Suele ser así. El triunfador es iluminado para que el perdedor se hunda más en la sombra. La historia de los refugiados y de los inmigrantes españoles es la de los triunfadores. Y aquí se encuentra el gran acierto de Luis Arturo Ramos: a través de lo grotesco (la hija de los Santibañez, que no es un personaje importante), del tremendismo, de las coincidencias forzadas (hay dos protagonistas: Olga y Goya, una en cada una de las narraciones), del fatalismo tipo neorrealismo italiano o de los recursos del naturalismo francés, logra el retrato de una suerte de hijos de Sánchez españoles, inmovilizados detrás de los muros de agua y tierra que rodean un puerto que pensamos familiar y que resulta desmesuradamente desconocido. La historia, pues, también debía incluir a estos olvidados, que compartieran las fotografías a color de los inmigrantes que poco a poco sepultaron los porme-

nores de su huida, de su llegada a México, al olvidar a sus compañeros de travesía, la única de su vida. Que compartieran con los ganadores un poco de su orgullo y de su locura, cuando todos comparten el mismo aburrimiento soledado. Por lo pronto, *Intramuros* es una novela que propone dejar de pensar en nosotros mismos al atender a unos personajes, de provincia y extranjeros, que hasta hoy habían permanecido ajenos a la literatura mexicana.

Jaime G. Velázquez

Sintaxis de la insularidad

Dos libros hasta la fecha,¹ dos libros concisos e *intencionados*, han colocado la poesía de Andrés Sánchez Robayna (Las Palmas de Gran Canaria, 1952) en un lugar relevante dentro del actual panorama poético en lengua castellana. La crítica española, a la cual le hubiera correspondido ofrecer un primer aviso de su singularidad, en el momento de la aparición de aquellos libros o siquiera en el espacio subsiguiente, optó por el silencio salvo contadas excepciones.² No nos sorprende: entretejiendo la abulia o despertando sólo para propiciar ceremonias mixtificadoras, tal actitud hace ostensible la ausencia de una *apuesta* crítica —concepto sobre el que volveremos más adelante— que afecta al campo literario en general y determina una situación, nada halagüeña, en la que la repetición o la franca involución son aplaudidas bajo el criterio de las *buenas intenciones*.³

Para ahondar en este preámbulo conviene establecer una serie de rasgos que tienen que ver con la circunstancia de la poesía en España, marco donde han visto la luz *Clima* y *Tinta*. Sin necesidad de sumirnos en una labor de introspección histórica exhaustiva, bástenos señalar cómo la llamada generación de los *novísimos*⁴ obró la ruptura necesaria, hacia 1968, con el periclitado intencionalismo testimonial (social y/o individual) de una promoción antecesora "desdichada". Desdichada tanto por la penosa realidad

▲ Andrés Sánchez Robayna: *Tinta*. Ediciones del Mall, Barcelona, 1981.

política que les tocó en suerte, como por la personal resistencia poética que ofrecieron, extremo éste tenido poco en cuenta, antes bien soslayado y hasta justificado. Elemento común a los *novísimos* que seleccionó José María Castellet fue el rescate (presunto) de la autonomía interna del poema con respecto a la historia, la realidad circundante al mismo. En realidad, se trató de un cambio de sensibilidad estética: mudaron el decorado de combate por el de revuelta individual e introdujeron una iconografía repartida entre el desarrollismo y el mundo grecolatino, los *mass-media* y la reelaboración clasicista. Tiempo después del impacto que supuso, la *maniera* de los *novísimos* reveló un diletantismo y una gratitud tan repetitivo y empobrecedor como el de sus mayores. Por supuesto, algunos de los representados en la antología de Castellet —y también algunos de los que se han quejado con el tiempo de haber quedado excluidos— evolucionaron hacia derroteros distintos, y de un grupo de entidad tan artificial acaso se mantengan, desde concepciones diametrales pero representativas, Leopoldo María Panero, con su malditismo visionario infrecuente en España, y el de Pedro Gimferrer, quien después de su primer libro pasaría a escribir en catalán y al que alguien —con aspiraciones a ser el cruce perfeccionado de Larra y Ramón Gómez de la Serna— ha bautizado como “el Rubén Darío mediterráneo”.

No sería difícil descubrir en nuestros días como una voluntad de retomar el *fin de siècle* decimonónico como garante de lo novedoso, y en este sentido no es casual que determinada crítica, a la hora de ponderar las excelencias de un par de endebles decadentes de provincias, los vincule a la tradición de J. K. Huysmans, para sonrojo de los verdaderos apreciadores de este último.

Es de temer que los nuevos autores, con el precedente “liberalizador” de los *novísimos*, insistan en el “descubrimiento” de la sensualidad exquisita. Aciaga suerte la de estos grupos sin cabezas pensantes, sin proyecto ni apuesta a realizar. Cifran su fuerza en el desconocimiento de las tradiciones de continuidad y/o ruptura en las que pretenden insertar su voz. El resultado no es otro que el corte superficial, el desaprovechamiento de oportunidades válidas, la reincidencia en fórmulas viejas.

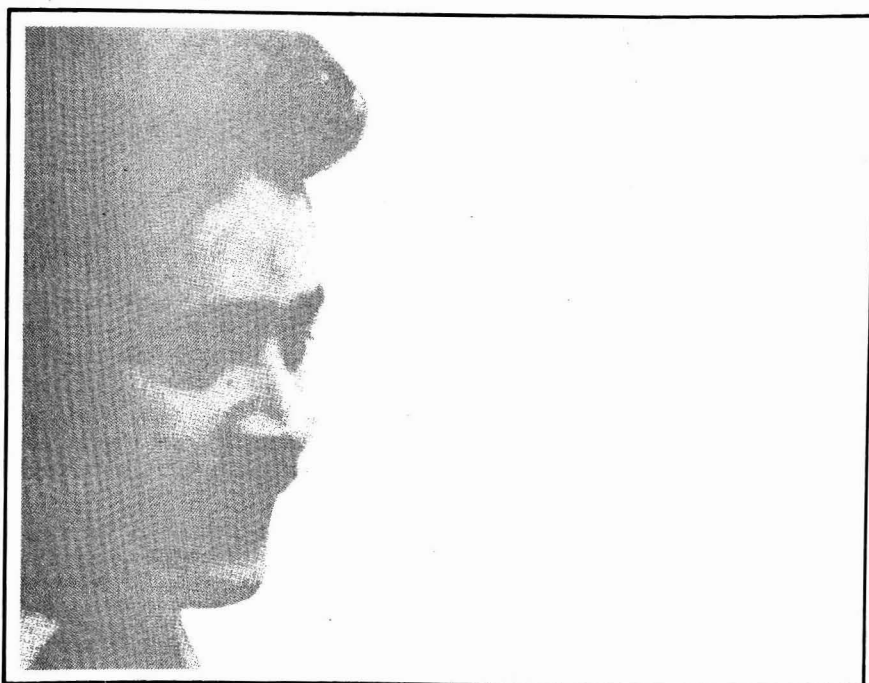
No sólo a través de su poética sino también de su crítica,⁵ Andrés Sánchez Robayna ha dado pruebas fehacientes de lo contrario al involucionismo. Su proyecto supone, hoy por hoy, una apuesta radical, arriesgada y coherente como pocas, capaz de comunicar la poesía en castellano con el texto del mundo de las *otras voces*, de los *otros ámbitos*. Su poesía se ha colocado en esa zona heredera del *Un coup de dés* mallarmeano y desde ahí ha sabido

rescatar a quienes en nuestro idioma, desde Góngora a Octavio Paz, desde Guillén al último Jiménez, ha operado una práctica textual afin. Si atendemos a las escasas citas que aparecen en *Clima* y *Tinta*, observaremos cómo se convierten en señalamientos pertinentes, en indicadores de rutas. En el primero será *l'oeuvre écrite sur le papier du ciel* (Mallarmé), colocado precisamente al término de la primera parte de las dos de que consta el libro: “Escena” y “Climas del mediodía”. En *Tinta: en el papel diáfano del cielo* (Góngora), precisamente al término de la primera parte de las dos de que consta el libro: “Lectura” y “Tinta”. Si a Góngora cabría alinear en el eje Mallarmé —práctica textual—, el no citado Lezama Lima se erige como el otro polo, el de la práctica de la insularidad, de su teleología. De principio a fin, una práctica y otra se yuxtaponen, se identifican, se responden entre sí. Haroldo de Campos, en el preliminar a *Tinta*, lo ha visto de la siguiente manera: “Andrés Sánchez Robayna prosiguiendo (persiguiéndose) en negro sobre blanco en el cielo diáfano de la página, en una conjunción venturosa (desafiante): Góngora y Mallarmé. Sextante y astrolabio”.

Una posible ruta de lectura, que desandase el proceso de la conjunción, nos emplazaría, en primer lugar, en la “canariedad”, un factor todavía infra-lingüístico, si bien se utiliza con unos fines que trataremos de dilucidar. Un repaso al repertorio léxico del universo poético de Andrés Sánchez Robayna parece confirmarnos aquel rasgo distintivo. Así, en *Clima*, nos encontramos con expresiones como “pardelas” (gaviotas pequeñas que rondan por los acantilados insulares), “taginastes” (hierbas y arbustos de la familia de los *echium*). Topónimos aborígenes como “Argaga”, “Teguerguenche”. Recurrencias históricas:

*En la hora más honda
agitan ramos sobre el mar
muchachas que ese mar desnudó
(Lectura insular)*

Una clara recreación del rito de los primitivos habitantes de la isla de Gran Canaria (Tamaran, en la lengua indígena), que invocaban la feracidad para sus tierras batiendo con palmas el mar, rito transmutado en la actualidad como *Fiesta de la Rama*, que se celebra a comienzos de agosto.



Andrés Sánchez Robayna

Agotando estos rasgos de canariedad más palpables —pues dejo de lado una atmósfera del mismo signo difícilmente transferible a este repaso—, hallamos en *Tinta*, por lo que respecta al repertorio botánico, "cardón" y "tunera" (de la familia euphorbiaceae, muchas de cuyas variedades son específicas de las Islas Canarias). Topónimos como "Fasnía" y, ya, sencillas remisiones al paisaje característico insular: "nísperos y estramonio cernícalos cernidos sobre el cráter", "en el silencio del sueño de su atlántico gráfico"...

Se observa, con todo, que las remisiones tácitas a Canarias disminuyen en *Tinta*, su último libro. No podría ser de otro modo en una obra evolutiva, de depuración, en la que la misma canariedad es sólo material a transformar. Así, mi insistencia en el rasgo de la "canariedad" sólo se concibe y justifica bajo una perspectiva de progresión, esto es, de exponer lo que yo considero riguroso proceso de transmutación: un punto de partida desde un entorno físico definido e inevitable que dará lugar a la "insularidad", que a su vez trasciende la insularidad física para convertirse en *insularidad del texto*, que lleva, finalmente, a una *sintaxis*. Felizmente, pues, "insularidad" o "canariedad" no es aquí, ni pretende ser, poesía descriptiva o ese otro tipo de poesía tan en boga en nuestros días en busca de marcos históricos, geográficos, en una palabra, señas de identidad nacional. Como el propio Andrés Sánchez Robayna ha afirmado,⁶ "el poema es, en mi trabajo, un espacio de lenguaje hacia el metalenguaje, espacio en que tiene lugar el diálogo entre la imaginación fonológica y la indagación metafísica".

Encuentro del azar con la geometría, voluntad totalizadora, progresión... La poesía de Andrés Sánchez Robayna se nos presenta con nitidez asombrosa en lo que se refiere a ese rasgo progresivo. Añadiría, como constituyentes de su proyecto poético —porque la poesía de Andrés Sánchez Robayna, y ello es una de sus singularidades, es una poesía dominada por un *proyecto*, por una *apuesta*—, los rasgos de encadenamiento y de reversibilidad.

Tinta no podría entenderse sin *Clima*. Como sucede en la poesía de Tomás Segovia, por ejemplo, donde un poema remite o "se repite" en otro libro, *Tinta* aparece como la cristaliza-

ción de una serie de proposiciones emitidas en *Clima*. Se me antojan ilustrativos, en este sentido, los textos titulados "El sentido del poema ha de ser destruido" y "El poema tendrá la forma de un grupo de rocas". En *Tinta*, la roca será asociada sucesivas veces con "tinta", "mancha de tinta", "noche"; y la noche será "tinta", "luz extinta", "cuaderno de rocas", pero también "noche escrita y desleída sobre el blanco", "cuerpo escrito", "noche de volcadas vocales". Por otra parte, si *Clima* surge bajo la advocación de Mallarmé —como antes señalamos—, *Tinta* lo hará bajo la advocación de Góngora. Y al agua como *texto* del libro primero le corresponderá el cielo como *texto* del segundo. Conjunción inevitable, en *Tinta*: "el mar constelado".

En otro lugar⁷ ya me he referido al carácter "reversible" de la escritura poética de Andrés Sánchez Robayna. Me limitaré, ahora, a señalar que la tal reversibilidad afecta no solamente a unidades temáticas dentro de un mismo libro —en *Tinta*, por ejemplo, la primera unidad, "Lectura", remite a la segunda, "Tinta", y viceversa, siendo la primera una *lectura* y la segunda una *escritura*, devolviéndose la una a la otra—, sino también a las palabras y aun a los fonemas. Esas palabras que van "soltándose" en la cuarta y última sección de *Clima* sobre el "acantilado blanco" de la página, en *Tinta* se acoplan, se condensan, para que en el choque silábico se inaugure un sentido nuevo, inesperado. No resulta arbitrario, pues, que Andrés Sánchez Robayna se refiera —como antes citábamos— a una indagación *fonológica*, más que evidente en el libro que tiene en preparación,⁸ indisolublemente unida a la metafísica, entendida ésta, citando a Max Bense, como un *problema de lenguaje*. Entendiendo que el conocimiento está contenido en la imaginación (una propuesta, por cierto, einsteiniana), la experimentación que sufren las palabras, y que de modo más acusado se hace patente en *Tinta*, subraya el carácter *revelador* de la poética de Andrés Sánchez Robayna. "Lupuloleaje", "olalínea", "olaluz", "Luzgar" "luzaire"...; tantos y tantos otros ejemplos a localizar en este paisaje de la imaginación que es la escritura, cuyo conocimiento se desprende por sí solo cuando las palabras y las líneas se abren como frutos maduros.

Sílabas-islas. Lugar común el seña-

lamiento de que a la poesía se la contesta —se la lee y se la reescribe— con la poesía. No ha estado en mi intención construir un catálogo de inventarios léxicos, ni el de las influencias que más bien debieran denominarse *diálogos* (con las estéticas del fragmento del Seferis de los *Tres poemas escondidos*, de Wallace Stevens (de quien ha sido traductor), de Giuseppe Ungaretti.⁹ He realizado, más bien, un merodeo por esta escritura poética que como el mar va y viene, pero progresa, borrándose y resurgiendo. Me resta, sin embargo, una indicación más.

Me he referido, someramente, a realidades como *noche*, *tinta*, *roca*; sus derivaciones son, *de facto*, interminables, hechas de fugas sin fin, de anudaciones nucleares, de desnudamientos del aire que transparentan el vacío. Y he aludido a *mar* y a *cielo*. Poesía de los elementos (sintácticos), en ella es ese mar el que sigue de protagonista supremo, pero un mar que, como en el verso más arriba citado, es "atlántico gráfico". Porque si hablamos de una *sintaxis de la insularidad*. ¿qué otra cosa es el mar sino texto y líneas sus olas? He aquí el "libro del mundo", motivo central de *Tinta*.

"Mar del papel", "papel del mar", el poeta: lector primero del texto del agua; el poeta: isla-palabra inventada por la escritura del agua. Atendamos a la visualización de sus embates contra los acantilados-páginas de *Clima*; atendamos, entre las rocas de *Tinta*, a sus sonidos, radicalizaciones del signo que proyecta la poesía de Andrés Sánchez Robayna.

José Carlos Cataño

Notas

1. *Clima* (1972-1976), Ediciones del Mall, Barcelona, 1978. *Tinta* (1978-1979), Ediciones del Mall, Barcelona, 1981.

2. Aunque ajena al contexto español, no puedo dejar de citar la acogida que *Clima* obtuvo en Ramón Xirau, en *Vuelta*, 31, México, 1979. En España se han ocupado de la poesía de Andrés Sánchez Robayna los críticos Joaquín Marco (*Destino*, 2964, Barcelona, 1979) y Jorge Rodríguez Padrón (*Insula*, 392-393 y 421, Madrid, 1979 y 1981 respectivamente). También los novelistas Julián Ríos y Severo Sarduy.

3. Una notable radiografía crítica de la situación fue elaborada por Andrés Sánchez Robayna para el No. 170 de *Magazin littéraire*, París, 1981, bajo el título *Tradition et modernité*.

4. Término acuñado por José María Castellet en su antología *Nueve novísimos poetas españoles*, Barral, Barcelona, 1970.

5. Colaborador durante varios años de las

páginas culturales del semanario barcelonés *Destino*, la actividad crítica de Andrés Sánchez Robayna se ha desarrollado en publicaciones como *Diálogos* (México), *Escandalar* (U. S. A.), etc., con trabajos que han girado en torno al problema de la modernidad; especial importancia reviste, en este aspecto, su ensayo *Las imaginaciones del lenguaje*, en *Revista de Occidente*, 10-11, Madrid, 1976. Así como en la revista que fundara y dirigiera en Barcelona durante 1976 *Literatura*, y ahora en *Syntaxis*, igual mente dirigida por él en Tenerife.

6. Recogido, a modo de "Poética", en la antología *Las voces y los ecos*, de José Luis Gracia Martín, Ediciones Júcar, Madrid, 1980.

7. Recensión de *Tinta*, en *Quimera*, 18, Barcelona, 1982.

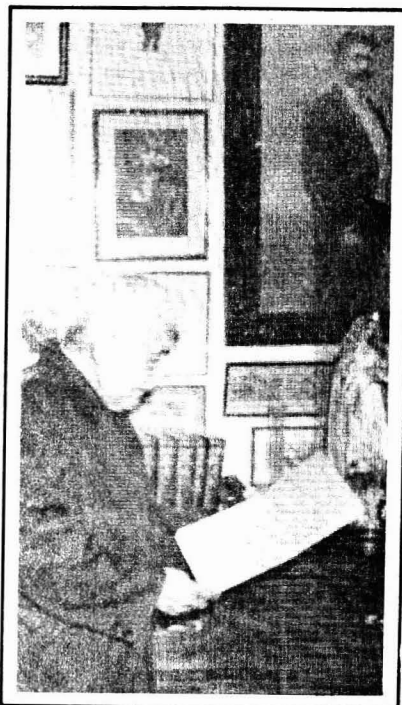
8. *Tromba*, adelanto de un libro en preparación, Espacio El Mar, Tenerife, 1982.

9. Aunque comparto la "estirpe guilleniana" que el crítico Rodríguez Padrón observa en el ámbito celebrativo de *Clima*, no hago lo mismo cuando el citado autor, refiriéndose a *Tinta*, habla de una "excesiva dependencia léxica e imaginista" con respecto a la poesía de Octavio Paz. Precisamente, la huella indudable del mexicano, así como la de Ungaretti en *Clima*, deja lugar a otros diálogos en *Tinta*: Jacques Roubaud y Haroldo de Campos, pongo por caso. Por lo que se refiere a la escenografía externa: sería un visaje "modernista", en *Clima*, que en *Tinta* abrazaría el "color pleno" de Mark Rothko y una insinuación de David Hockney. En la escenografía interna: la disposición gráfica heredada de *Un coup de dés* sacrificaría su papel visualizador para alcanzar, mediante un ordenamiento silábico nuevo y peculiar, una función sonora en el límite de la des-pragmatización del sentido: en *Tinta*, así pues, mero *significante*.

DE MÚSICA

Más sobre Julián Carrillo

En el número 30 de la *Revista de la Universidad* (Octubre, 1983), apareció en este mismo espacio una crónica sobre las explicaciones y demostraciones que un alumno de Julián Carrillo ofrecía improvisadamente al público en el vestíbulo del Museo Nacional de Arte, sobre las teorías y el instrumental de quien fuera asiduo investigador del microtonalismo. Considerando la posición actual de la música de Carrillo en México, desconocida por el público, ignorada por los intérpretes, aquella crónica planteaba más dudas que soluciones, y finalizaba con una serie de preguntas abiertas respecto al autor y su obra. Como consecuencia de aquella reseña, se puso en contacto conmigo Dolores



Julián Carrillo

Carrillo, hija del compositor, para manifestar su inconformidad con el contenido y el tono de aquel texto, y con la orientación de las preguntas planteadas al final. El resultado de ese contacto fue una visita a la casa que hoy habita Dolores Carrillo, que está llena de la presencia de su padre y de la música que compuso, y una entrevista cuyos resultados quizá sirvan para esclarecer algunas de las dudas dejadas por aquella crónica.

Sobre las paredes de la casa se exhiben con orgullo diversos documentos sobre la vida y la obra de Carrillo (1875-1965), que abarcan más de medio siglo de actividades muy diversas en el campo de la música. Por ejemplo, el diploma del Conservatorio de Leipzig que acredita la graduación, en 1902, de Carrillo como violinista y director de orquesta. De 1904 data otro diploma obtenido por Carrillo en un concurso de violín en Gante: primer lugar en el certamen. Una fotografía en blanco y negro nos muestra la placa que corona el pórtico de la casa donde naciera el compositor en Ahualulco, San Luis Potosí. La placa, dedicada en 1932, contiene un texto alusivo al trabajo de Carrillo, y nos informa del nombre oficial de su pueblo natal: Ahualulco del Sonido 13. Otro marco guarda la Legión de Honor concedida por el gobierno francés a Carrillo en el año de 1956, y una fotografía del año de 1957 nos presenta al autor acompañado de Theodor

Heuss, presidente de Alemania Occidental. El año de 1958 fue rico en experiencias para Carrillo: sus pianos microtonales son exhibidos en Bruselas, en la Exposición Mundial. Otro documento atestigua el premio obtenido en esa Exposición, y más allá, una fotografía de la reina Isabel de Bélgica, dedicada a Carrillo de su puño y letra, haciendo mención de las obras del compositor escuchadas en un concierto en Bruselas. Estos son tan sólo algunos de los documentos que señalan la larga carrera de Carrillo, y como podrá observarse en esta aleatoria selección casi todos se refieren a países ajenos a la patria del músico, en donde su obra aún no es plenamente reconocida. Entre las posibles explicaciones de este estado de cosas, Dolores Carrillo se refiere a una cuestión que tiene que ver más con la política que con la música: un caso de animadversión personal de Carlos Chávez en contra de Julián Carrillo.

"Mi padre nunca tuvo un enfrentamiento o una pelea con Carlos Chávez, pero Chávez siempre lo atacó, y mi padre pensaba que se debía a esto: Chávez fue autodidacta, en composición, en dirección de orquesta, en todo. Escribió una obra, llamada *Sinfonía*, y se la presentó a José Vasconcelos, manifestándole su deseo de dirigirla él mismo. Entonces Vasconcelos llamó a mi padre y le dijo: 'Maestro Carrillo, déle usted la orquesta a este joven, para que dirija su obra.' Me contaba mi padre entonces que pasaban tres o cuatro ensayos, y Chávez no daba pie con bola, y mi padre se enojaba porque la orquesta estaba perdiendo un tiempo que debía usar para preparar la *Novena sinfonía* de Beethoven, y le dijo a Chávez: 'Mire, joven, primero vaya usted a estudiar, y luego venga a dirigir.' Y si bien mi padre le dijo esto desde un punto de vista estrictamente técnico, Chávez nunca se lo perdonó, y así cuando Chávez llegó al poder se ignoró la música de mi padre. ¿Cuántas veces hay una conferencia sobre música mexicana en la que hablan de todos, menos de él? Y los modos de negar la música de mi padre han sido muchos. Por lo pronto, Chávez nunca tocó una obra suya con la Orquesta Sinfónica de México, y desde entonces, eso ha sido una constante. Excepcionalmente, Herrera de la Fuente, o Sergio Cárdenas, han tocado la música de Julián Carrillo, pero no sé de una razón real para que se ignore la música de mi padre."