

APROXIMACIÓN A LA POÉTICA VISUAL DE JORGE CARRERA ANDRADE (CARTOGRAFÍA LÍRICA, IMAGINARIOS COLECTIVOS Y CÓDIGOS PICTÓRICOS DE *UN PAÍS SECRETO*)

Pablo A. Martínez

Para Cayetana Andrade Polo: Esposa, Compañera y Madre. Por todo lo que eres y vales, *por tu presencia solidaria en mis ausencias, y porque ambos venimos* «... de la tierra donde la chirimoya, / talega de brocado, con su envoltura impide / que gotee el dulzor de su nieve redonda / ... Tierra que nutre pájaros aprendices de idiomas, / plantas que dan, cocidas, la muerte o el amor / o la magia del sueño o la fuerza dichosa ...»

[Jorge Carrera Andrade, OPC,
Lugar de origen 309]

Jorge Carrera Andrade, uno de los poetas fundadores de la poesía ecuatoriana contemporánea, nace en Quito, el 14 de septiembre de 1902, y muere en su ciudad natal el 7 de noviembre de 1978.¹ Una relectura cuidadosa de su amplia producción poética en los albores del siglo XXI, evidencia y confirma el juicio unánime de la crítica en cuanto a que su poesía está signada por un dominio casi absoluto de la imagen plasmada, de múltiples maneras, en un

1. La fecha del nacimiento de JCA (usaré esta abreviación en las notas al pie de página) está aún sujeta a controversia. Señalo 1902 como el año de nacimiento, siguiendo a Enrique Ojeda en su prólogo, esbozo biográfico y bibliografía que acompañan la autobiografía de Jorge Carrera Andrade, *El volcán y el colibrí: Autobiografía*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1989, p. 7. Este dato se confirma en el mismo libro, en la sección final «Cronología» (333-340), que carece de autoría, donde se puntualiza que JCA nació en Quito, el 14 de septiembre de 1902 (333). Si esta fecha se acompaña con la que el mismo Ojeda usara en su *Jorge Carrera Andrade: introducción al estudio de su vida y de su obra*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1971, donde afirma que «Jorge Carrera Andrade nació en Qui-

complejo entramado metafórico de originalísima concepción y ejecución, al que concibo, en términos de creación artística, como una *poética visual*.²

Al cumplirse los cien años de su nacimiento, la aldea planetaria y global del mundo contemporáneo en el que vivimos, signado también por el predominio de la imagen, por su instantánea transmisión, difusión y manipulación,³ me permite afirmar, como lo ha demostrado Nicholas Mirzoeff, que la principal manera de comprender el mundo en el que vivimos, no es ya textual sino visual. Esta nueva cosmovisión y este hábitat posmoderno es, precisamente, la cultura visual.⁴ Es en este contexto en el que me aproximaré al corpus poético de Jorge Carrera Andrade que, a pesar de haber sido escrito el siglo pasado, conserva una actualidad y contemporaneidad excepcionales.⁵

Desde sus orígenes, la poesía de Jorge Carrera Andrade nace y se estructura progresivamente a partir de temas y símbolos recurrentes expresados, en diferentes registros, con un lenguaje metafórico, intenso y original: lluvia (agua), campo (árbol, pájaro), viaje, puerto, soledad, espejo, ventana, luz, colores, formas, prisión y casa. Con tales símbolos y lenguaje, consigue moldear y plasmar artísticamente una poética esencial y compleja en su aparente sencillez. El poeta asume, con decisión inquebrantable, la tarea de explorar y explotar hasta el

to el 18 de septiembre de 1903» (20), posiblemente tengamos el origen de esta controversia. Curiosamente, tal controversia debería haber quedado zanjada en 1971 puesto que el mismo Ojeda, en la siguiente página, nota 5, afirma categóricamente que «La inscripción de nacimiento de Carrera Andrade que consta en el *Registro Oficial*, tomo 3, p. 75, acta 965, Quito, provincia de Pichincha da la fecha de 14 de septiembre de 1902». Me atengo a la fecha de este documento oficial. Posteriores citas de *Jorge Carrera Andrade: introducción al estudio de su vida y de su obra* irán incorporadas en el texto con la abreviación «Ojeda *Introducción*». Muchos autores, como Jorge Enrique Adoum, Hernán Rodríguez Castelo y A. Darío Lara, entre otros, consignan el año 1903 como fecha de nacimiento.

2. Las ideas matrices de este ensayo, algunas de las cuales estaban en estado incipiente, fueron expuestas por primera vez el 19 de julio de 2002, en mi ponencia «Cartografía e imaginarios colectivos de un *País secreto*: la poética visual de Jorge Carrera Andrade en los registros del arte latinoamericano del siglo XX», presentada en el «Primer Encuentro de LASA sobre Estudios Ecuatorianos», evento que tuvo lugar en Quito, Ecuador, entre el 18 y el 20 de julio de 2002. El encuentro fue organizado por la Sección de Estudios Ecuatorianos de LASA, con el aval del Consejo Nacional de Educación Superior y la colaboración de la Asociación de Ecuatorianistas y la Asociación de Historiadores del Ecuador. Se realizó en los predios de la FLACSO y de la Universidad Andina Simón Bolívar.
3. Esta época visual está caracterizada, además, por una gama compleja de adelantos tecnológicos en la comunicación y en la electrónica, que abarca, entre otros, los campos de la fotografía, la televisión, el cine, la realidad virtual y el internet.
4. Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge, 1999, pp. 1-31.
5. La bibliografía sobre cultura visual es abundante y siempre interdisciplinaria. Véanse, por ejemplo, Malcolm Barnard, *Approaches to Understanding Visual Culture*, New York, Palgrave, 2001, y Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey, eds., *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hannover, NH, UP of New England, 1994. Posteriores citas irán incorporadas al texto con las abreviaciones *Approaches* y *Visual Culture*, respectivamente.

agotamiento las canteras de la metáfora hasta dar con el lenguaje esencial que le lleve a una cosmovisión universal y americana, signada conscientemente por lo visual. Con tales armas, Carrera Andrade penetra en los registros del mundo, hace de él un inventario amoroso y desolado, explora con minuciosidad los más variados seres, elementos y realidades que configuran los códigos culturales de su pueblo, obtiene la radiografía esencial del hombre contemporáneo e ingresa con derecho propio, por su maestría y originalidad, en los territorios de la mejor y más exigente poesía latinoamericana del siglo XX.

En este escenario lírico continental, terminada ya su vasta cartografía poética en 1972, puede realizar a plenitud su vocación terrena de poeta esencial y planetario en un diálogo solidario con otros poetas fundadores y esenciales: Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, César Vallejo, Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Octavio Paz. Y esto es posible porque, perteneciendo sus textos a la *poesía viva* de América Latina, es decir aquélla «que se lee y relee voluntariamente»,⁶ sus lectores pueden aproximarse a aquéllos, en busca de múltiples y complejos diálogos interculturales, interartísticos e intertextuales, en pos del Carrera Andrade diverso y esencial que a todos nos es necesario. Este ensayo pretende iniciar uno de esos diálogos, motivado por la brillante concepción y plasmación metafórica y lingüística de muchos textos desafiantes de Carrera Andrade, que permiten explorar las relaciones subyacentes que su poesía mantiene con el arte latinoamericano del siglo XX, en particular la pintura.⁷

6. Jorge Enrique Adoum, *Poesía viva del Ecuador: siglo XX*, Quito, Editorial Grijalbo, 1990, p. 7. Posteriores citas irán incorporadas al texto como *Poesía viva*. Esta antología esencial de la poesía ecuatoriana recoge seis poemas también esenciales de JCA: «Tributo a la noche», «El visitante de niebla», «Zona minada», «Inventario de mis únicos bienes», «Aquí yace la espuma» y «Familia de la noche» (85-95). Es, sin duda, una muestra representativa, autorizada por la rigurosa selección, la agudeza crítica y la profunda sensibilidad lírica de Adoum, otro de los grandes poetas fundadores de la poesía ecuatoriana del siglo XX.
7. Reconozco que el título de mi ensayo es amplio y ambicioso pero insisto en que se trata de una *aproximación*. Siendo imposible, en un ensayo, abarcar toda la poesía de JCA y todos los múltiples registros del arte latinoamericano del siglo XX que ésta evidencia, aclaro dos puntos. Primero, que utilizaré solo algunos poemas y cuadros representativos y que comentaré brevemente sobre algunas tendencias representativas en la pintura latinoamericana y ecuatoriana del siglo XX; segundo, que el título y tema de este ensayo tienen la expresa intención de propiciar un diálogo intertextual entre *la poética visual* (que no es exclusiva de la obra carreriana) y otras artes visuales como la pintura, con el fin de abrir otros caminos de estudio al *corpus* poético de JCA. Este ensayo es solo una introducción provisional y tentativa de un libro en preparación sobre *La poética visual de Jorge Carrera Andrade*, tema vasto y complejo, todavía en estado de gestación.
 Todas las citas de la poesía de JCA provienen de *Obra poética completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, que, en adelante, la abreviaré como OPC. Es obvio que esta obra poética completa es, hablando con precisión, una obra poética incompleta. Véanse, por ejemplo, algunos poemas no incluidos por JCA en Jorge Aravena, *Jorge Carrera Andrade: los caminos de un poeta. Obra poética completa, biografía, iconografía, bibliografía*

La intertextualidad, como aparato crítico e interpretativo, ha sido aceptada y adaptada por críticos de manifestaciones artísticas tan diversas como la pintura, la música, la arquitectura, el cine, la fotografía y la literatura, por cuanto propicia nuevas, y a veces insólitas, interpretaciones, a partir de los productos artísticos, de la sociedad y de las relaciones humanas. Por eso se ha constituido en un concepto clave en las discusiones y exégesis de la cultura contemporánea. Tal utilidad se explica porque la intertextualidad opera flexiblemente con las nociones de relación, interconexión e interdependencia, tan característicos de la vida cultural y de la cultura visual contemporánea, sobre todo en dos instancias, las concepciones e interpretaciones artísticas y los códigos de la producción cultural.⁸

Como lo puntualizara Roland Barthes, la palabra texto en sus orígenes significa tejido, tela, tesitura,⁹ por lo que, la idea de texto y de intertextualidad, implica nociones de red, entramado, tejido, imbricación, interdependencia que, en el presente caso, conciernen a lo escrito y leído, es decir, la obra poética de Jorge Carrera Andrade y a lo pintado y visto, es decir, la obra pictórica

fía, Quito, Música, Palabra e Imagen del Ecuador, 1980, en la que sin duda faltarán también algunos poemas. Posteriores citas irán incorporadas en el texto con la abreviación Aravena. Para aclarar la procedencia de los textos y facilitar su ubicación, todas las citas de la poesía de JCA irán incorporadas en paréntesis al texto, con la abreviación correspondiente a los distintos poemarios de OPC, de los que provienen. Cuando sea pertinente, constará también el título del poema citado. Pese a que no usaré textos de todos los poemarios de JCA, todos ellos constan aquí para dar al lector una idea clara y precisa de la vastedad de la obra carreriana y, también, para orientarlo, si fuera necesario, respecto del orden cronológico en el que los distintos libros fueron publicados.

Usaré las siguientes **abreviaciones para obras en verso**: PP (*Primeros poemas*, 1917-1920); EI (*Estanque inefable*, 1922); CGA (*El ciudadano de las gafas azules*, 1924); M (*Microgramas*, 1926); GS (*La guirnalda del silencio*, 1926); HVI (*La hora de las ventanas iluminadas*, 1927); RM (*Rol de la manzana*, 1928); TG (*Tiempo de golondrinas*, 1928); BC (*Boletines del clima*, 1928); CPI (*Cuaderno de poemas indios*, 1928-9); RM (*Registro del mundo*, s.f.); BMT (*Boletines de mar y tierra*, 1930); DC (*Dibujos de ciudades*, 1930); TM (*Tiempo manual*, 1935); NC (*Noticias del cielo*, 1935); PPM (*Poemas de pasado mañana*, 1935); BUP (*Biografía para uso de los pájaros*, 1937); PS (*País secreto*, 1939); CPO (*Canto al Puente de Oakland*, 1941); UNC (*Últimas noticias del cielo*, 1944); LU (*Lugar de origen*, 1945-7); AYE (*Aquí yace la espuma*, 1948-50); LAMP (*Lección del árbol, la mujer y el pájaro*, s.f.); PH (*Prisión humana*, s.f.); FM (*Familia de la noche*, 1952-3); NP (*Nuevos poemas*, 1955); HP (*Hombre planetario*, 1957); VA (*La visita del amor*, s.f.); BLE (*Boletines de la línea equinoccial*, 1958); TT (*Taller del tiempo*, 1958); HP (*Hombre planetario*, 1959); FG (*Floresta de los guacamayos*, 1963); CI (*Crónica de Indias*, 1965); ALLP (*El alba llama a la puerta*, 1966); MN (*Misterios naturales*, 1972); VT (*Vocación terrena*, 1972). Usaré también la abreviación IH para la **obra en prosa** *Interpretaciones hispanoamericanas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.

8. Véase la excelente síntesis teórico-analítica de este concepto en la Introducción de Graham Allen, *Intertextuality*, London, Routledge, 2000, pp. 1-7. Citas posteriores irán incorporadas al texto.

9. Roland Barthes, *Image-Music-Text*, trad. Stephen Heath, London, Fontana, 1977, p. 159.

de artistas latinoamericanos y su público. Todo texto es más significativo en relación con otros textos artísticos o literarios cuando entra en un diálogo cultural. Esta estrategia, en lo que me concierne, propiciará una visión interpretativa y renovada, de los significados poético y pictórico y de los conceptos de autoría y lectura que, en los juegos de interrelación, socavan los fundamentos de estos conceptos y subvierten ideológica aunque lúdicamente las arraigadas y manidas nociones de originalidad, singularidad y autonomía. Esta *revisión* interpretativa, en el caso de la poesía de Carrera Andrade posibilita, por un lado, releerla en un contexto de diálogo con la pintura y los pintores latinoamericanos y, por otro, concebir a sus poema-textos como poema-cuadros.

Enfrentamos entonces, en la cultura visual una gama compleja de lenguajes diversos pero complementarios: fotografía, cine, pintura, arquitectura, escultura y literatura. Como sistemas complejos de signos, estos lenguajes exigen, para su aplicabilidad y relevancia en el proceso de interpretación, el reconocimiento de que en su interior opera, muchas veces simultáneamente, un complejo entramado de códigos artístico-culturales que solo se evidencian al poner en movimiento los procesos de codificación, decodificación y recodificación, de alusión, referencialidad y eco, que se trasvasan recíprocamente de unos sistemas y códigos a otros (Allen: 174). Así, la representación del mundo en la poesía y en la pintura puede iniciar un intercambio cultural e ideológico que enriquecerá sus posibilidades significativas e interpretativas y ampliará su repercusión social y cultural.¹⁰

Cabe pues tener presente, con el fin de calificar la pertinencia de la aproximación que propongo entre poesía y pintura, lo que afirma Jonathan Culler, a propósito de los mecanismos en que las obras de arte engendran y reflejan significados políticos, sociales y culturales: Toda «teoría debe entenderse no como una prescripción de métodos de interpretación sino como el *discurso* que resulta cuando las concepciones sobre la naturaleza y el significado de los textos y sus relaciones con otros discursos, prácticas sociales y temas humanos llega a ser el objeto de una reflexión general» (*Visual Culture*: xiii).¹¹

10. Al respecto, es curioso y muy significativo que en *Intertextuality* (179), al discutir Allen las relaciones entre intertextualidad y posmodernismo, sostenga que la intertextualidad, como concepto crítico, está conectada con una de las tendencias del arte del siglo XX, aquella de incorporar objetos reales en la pintura, señalando como ejemplo los diseños cubistas de muchos cuadros que incorporan en la imagen pictórica objetos tan disímiles como papel, cuerda o estampillas, con la intención paradójica de subvertir la noción de la pintura como representación realista del mundo. Sin embargo, esta aparente novedad, interpolada a la poesía, no es tal ya que Carrera Andrade había hecho antes lo mismo en poesía, al desarrollar su poética de las cosas e incluir a una variedad de objetos y seres del mundo natural y animal en sus poemas.
11. La cita de Culler, en mi traducción, proviene de Jonathan Culler, *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*, Oklahoma, Norman, 1988, p. 15.

Antes de intentar el diálogo propuesto entre textos líricos y pictóricos, se impone una precisión necesaria. Mi aproximación a la pintura, en particular latinoamericana, no es la de un experto, por lo que no parto de la historia del arte (pintura) sino de la historia personal de las imágenes. He intentado alcanzar, primero, una comprensión más amplia del significado cultural de la pintura latinoamericana, pues ésta está condicionada por las circunstancias históricas en las que fue producida y, segundo, he intentado develar significados y relaciones con la poesía dentro del contexto de la situación histórico-cultural de América Latina. Y si bien mi selección de poemas y cuadros «privilegia», en cierto sentido, el significado cultural sobre el valor estético, éste estará siempre presente ya que lo que busco es precisar y examinar el papel que cumple la imagen en el mundo de la cultura, donde se inserta la poesía de Carrera Andrade, pues el valor estético de una obra de arte depende de las condiciones culturales vigentes en y a partir de su creación. Ellas dotan a la obra de arte de múltiples sentidos, al considerar su potencial significativo, tanto en el horizonte cultural de su producción como en el de su recepción.

Insisto en que el presente ensayo no está basado en una historia del arte latinoamericano sino en una historia personal de las imágenes que de aquél han quedado grabadas en mi memoria e imaginario personal. La importancia de este salto de la historia del arte a la historia de las imágenes, me permite, entonces, seleccionar con libertad imágenes (metáforas o cuadros) y plantear interpretaciones intertextuales de las mismas. Esta estrategia es un instrumento efectivo para explorar otros significados en las creaciones culturales y artísticas del pasado: poemas de Carrera Andrade escritos entre 1917 y 1972 y cuadros latinoamericanos pintados en el siglo XX. Es, justamente, la cultura visual en la que vivimos y que de alguna manera nos define, la que permite un libre movimiento temporal entre presente y pasado, pasado y presente (*Visual Culture*: xvi-xvii).

Esta aproximación adopta también el concepto de obra de arte como representación semiótica, es decir, como un sistema de signos. Divorciado de la tradición mimética asumo, en el presente conflictivo y posmoderno en que vivimos, que lo más importante de las obras de arte, a las que considero representativas, es la forma en que exhiben los valores culturales de los distintos momentos históricos a los que pertenecieron los artistas que las crearon. Esos momentos siguen construyendo la riqueza y textura de *discursos semióticos* de la imagen que las obras artísticas poseen porque son sistemas significativos compuestos de signos (*Visual Culture*: xix). Es, precisamente, en este libre desciframiento de signos y de códigos donde radica la belleza subyugante de la poesía carreriana y de la pintura de Nuestra América, de los *poemacuadros* y de los *cuadropoemas*, ante los que actúo como testigo, cómplice y reordenador de signos visuales.¹²

12. Las palabras *poemacuadro* y *cuadropoema* son neologismos creados por mí y pueden, co-

Interpretaciones hispanoamericanas es una recopilación de ensayos de Carrera Andrade que abarca el período 1950-64. Publicado en 1967, el libro contiene en forma dispersa, y a veces reiterativa, juicios críticos, apreciaciones, declaraciones y precisiones sobre el arte poético. También abundan referencias al proceso de escritura, a las concepciones estéticas, a la crítica literaria, a la valoración estética, a la selección y organización de temas, a las lecturas e influencias más determinantes y a los principios, elementos y estrategias poéticas del discurso lírico y del proceso metafórico. Todas estas ideas, directa o indirectamente, apuntan a lo visual como elemento constitutivo y central de su lenguaje poético. Una lectura cuidadosa de esos ensayos permite sistematizar y sintetizar la concepción carreriana sobre lo que denomino *poética visual*.¹³

Para Carrera Andrade, la función de la poesía es la de ser una actividad artística «iluminadora de la conciencia»¹⁴ y ... estimuladora de la solidaridad humana» (IH: 19), precisando, además, que «siempre ha sido la poesía una clave, una forma, una ordenación mágica de vocablos» (IH: 24): «Pasaste tu vida / guardando la bóveda / de tu propia cripta» (M: 88). Tal ordenación se apoya en la luz, un elemento clave del mundo natural, que progresivamente se instalará como elemento neurálgico de todo procedimiento metafórico desde los *Microgramas* de 1926 hasta *El alba llama a la puerta* de 1966. Siendo la luz el vehículo de la visión, y habiendo sido Carrera Andrade en toda su vida un poeta itinerante, es lógico que conciba a la «vida como un viaje», cuyo propósito es ver para poder realizar con su poesía «un registro de las realidades del mundo, *vistas desde la ventana* de [su] conciencia» (IH: 69). El ver, entonces, es un sustituto del conocer; el conocer, una premisa del acto creador; y éste, por la escritura visual, un grado superior de conocimiento del

mo sinónimos, ser intercambiables. Con ellos trato de ilustrar el hecho de que muchos textos de JCA no son, por su complejidad y construcción, simples poemas sino cuadros cons-truidos con palabras. Allí radica la esencia de la *poética visual* que propongo.

13. Con razón Jorge Enrique Adoum ha afirmado que JCA es uno de los pocos *grandes poetas* ecuatorianos «que nos ha dejado mayor testimonio de su concepción teórica en textos autobiográficos». Véase, Víctor Casaus y Jorge Enrique Adoum, eds., *Diez grandes poetas: Cuba-Ecuador*, Quito, Ediciones Unesco, 1999, p. 153. Los *grandes poetas* son Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero, Alfredo Gangotena, César Dávila Andrade y Efraín Jara Idrovo (151-295). Es lamentable que esta antología no incluya al sexto de nuestros *grandes poetas*, Jorge Enrique Adoum, omisión solo aceptable y comprensible por la integridad y probidad que siempre han caracterizado a Adoum y por su condición de editor y antólogo. En adelante usaré la abreviación *Grandes poetas*.
14. El uso de *cursivas* en todas las citas que provienen de *Interpretaciones hispanoamericanas* (IH) y de la poesía y ensayos de JCA me pertenece. Mi intención es la de destacar todas las palabras o frases que, de alguna manera, estén relacionadas con aspectos significativos de la *poética visual* de JCA. Al mismo tiempo, pretendo evidenciar y demostrar que la búsqueda de esta poética ha sido un ejercicio permanente y consciente por parte del autor, a lo largo de toda su producción artística que culminara en 1972.

hombre y del mundo: «*Mis poemas son visuales como una colección de estampas o pinturas que integran una biografía apasionada y nostálgica*» (IH: 69). Se trata, entonces, de una cosmovisión que opera sobre el axis vida-viaje: «Mi vida fue una geografía / ... / *libro de mapas* o de sueños. / ... / Una geografía de sueño, / una historia de magia fue. / ... / Vengo del mundo —¡oh largo sueño!— / y *un mapa* se enrolla en mi voz» (PH: 348, 350). Una cosmovisión en proceso de expansión que linda con las fronteras de la escritura y de la lectura visual: «La órbita de mi poesía pudo ir ampliándose merced al instrumento analógico, al *instrumento de la imagen*. ¡*Taller infatigable de la imaginación*, en donde *se tejen y destejen* las más sutiles asociaciones de ideas, *fábrica de analogías y metáforas, gran productora de imágenes...*» (IH: 89).

La economía lingüística, esencial en la metáfora, es también imprescindible en la *poética visual* de Carrera Andrade. Ella implica no solo un dominio de la síntesis sino también de la analogía y sus procesos, particularmente los de selección, referencialidad e intertextualidad. Esto explica el hecho de que la poesía, es decir el lenguaje, de Carrera Andrade sea transparente, asequible, claro e inteligible. No es un elemental lenguaje sino un lenguaje elemental y complejo en su aparente sencillez.¹⁵ Es el fruto del proceso o búsqueda de «la expresión justa», que culmina en la luminosidad; es el resultado de un arduo y constante trabajo al que Carrera Andrade ha caracterizado como «el combate con el ángel huidizo del lenguaje» y que le ha obligado a desechar por una parte «el plumaje gárrulo del verbalismo inconsistente» (IH: 95) y, por otra, el «retoricismo de relleno» (IH: 124).

La luminosidad y transparencia del lenguaje carreriano tiene, en sus orígenes, una estrecha conexión con el de Rubén Darío, uno de los maestros hispanoamericanos en el manejo de la metáfora y el color porque «hizo del lenguaje una inagotable y exquisita *paleta de colores*» (IH: 114) con los que logró «una intensidad original, incomparable por *el colorido y plasticidad de sus imágenes* nutridas de auténtica savia americana» (IH: 120). Luminosidad, transparencia, intensidad, plasticidad y colorido, resumen las características esenciales de la *poética visual* de Carrera Andrade con las que, por 55 años, ha trazado la cartografía lírica del mundo americano, su universal *País secreto*, personal y colectivo a la vez. Cada poema, código pictórico, se abre en un abanico visual y conceptual hacia los horizontes de la *poesía viva* que habita los imaginarios colectivos:

15. Jorge Enrique Adoum afirma que «Carrera Andrade crea metáforas 'fáciles' para explicar el mundo». (*Grandes poetas*: 156). Las comillas son de Adoum y asumo que, mediante ellas, se refiere a la transparencia y claridad del lenguaje y a la facilidad, para el lector, de encontrar y desmontar los referentes a los que el juego metafórico apunta. No implica un cuestionamiento del proceso ni un juicio de valor negativo sobre la calidad lírica del resultado.

¿Solo el mundo exterior
 perciben mis sentidos?
 ¿No hay signo de la cueva oscura donde habita
 el hombre silencioso
 agobiado de sueños
 herido por la rosa y por la espada
 y perdido en *un dédalo de espejos?*

Cuando desciendo al fondo de mí mismo
 los objetos me asedian.
 El reloj roe el pan infinito del tiempo.
 Nombro la piedra: traducid angustia.
 Nombro los pájaros: significa el viaje
 de la inquietud sin rumbo.
 Nombro el maíz: la vuelta hacia el origen.
 Cada cosa que nombro solo es cifra
 del oscuro lenguaje
 de las profundidades de mí mismo.
 («Nombro la piedra», MN: 538)

Lo visual es en Carrera Andrade también una actitud vital y, como tal, es un elemento fundamental de su cosmovisión. Por eso es que, hasta como ensayista o crítico literario, recurre en sus juicios y opiniones a imágenes visuales como las más adecuadas para caracterizar el proceso creador. Refiriéndose, por ejemplo, a los precursores del modernismo en su «Retrato cultural del Ecuador», es categórico en afirmar que «son autores de *pinturas verbales*» (IH: 205). Más adelante califica a Gonzalo Escudero de «orfebre de las más *relucientes joyas del vocablo*» y destaca su trabajo lírico, en términos escultóricos, sosteniendo que Escudero «intenta erigir una ‘estatua de aire’ y obtiene la victoria *esculpiendo con palabras*, las más leves y musicales, aéreas, *una estatua* de pura belleza, *casi visual por la eficacia de sus metáforas*» (IH: 206-7). Y será aún más terminante al afirmar que «la poesía ya no es únicamente un trabajo de la inteligencia sino *una suma de impresiones de los sentidos, con primacía del sentido visual*» (IH: 266-7).

La poesía de Carrera Andrade y la pintura latinoamericana del siglo XX construyen e informan, en estrecha interdependencia, los boletines, los cuadernos, los registros, los dibujos, las noticias, los cantos, los lugares, las lecciones, los talleres, las crónicas y los misterios¹⁶ de América Latina que, intertex-

16. Uso los sustantivos en plural, libre pero conscientemente, tomándolos de los títulos que identifican a varios poemarios de JCA. Mi selección apunta tanto a la intertextualidad de cuadros y poemas como al título de este ensayo cuyo propósito es intentar construir un esbozo de cartografía poético-pictórica de América Latina que se sustente en diversas ma-

tualmente, perfilan la radiografía (cuadros) y escriben la biografía (poemas) del continente americano. No se trata solamente de la cartografía lírico-pictórica (poemas y cuadros) de un lugar de origen específico, Ecuador, o de cualquiera de los otros países americanos considerados aisladamente, sino de la cartografía poético-simbólica de América Latina, la Patria Grande, convertida y concebida, en el imaginario individual carreriano, en el imaginario personal de los pintores más representativos o en el imaginario colectivo de lectores y observadores, como un *País secreto*. Los mapas artísticos y los códigos culturales de este *País secreto*, su ubicación, sus características y su idiosincrasia son presentados en poemas y cuadros como símbolos o imágenes, macrogramas o microgramas, *poemacuadros* o *cuadropoemas*, que posibilitan y configuran, simbólica y artísticamente, una inusual y lúcida cosmovisión lírica, artística y cultural de América Latina.¹⁷

Los sorprendentes niveles metafórico y plástico del lenguaje de Carrera Andrade crean en sus poemas cuartos de espejos en los que reverberan y se

nifestaciones y plasmaciones visuales en literatura y pintura. En cuanto al término **cartografía** me interesa destacar los siguientes aspectos: a) «Arte y técnica que ... tiene por objeto el levantamiento, la redacción, y la publicación de un mapa»; b) «La cartografía es un medio de expresión gráfica»; c) «Solo la cartografía permite el estudio y la verificación de las incidencias, en la evolución de un fenómeno, de la yuxtaposición o de la suma de varios factores que se creen determinantes»; d) «La cartografía es también una técnica de ilustración que ... ayuda a la comprensión del fenómeno estudiado, permite una generalización más segura, y fija los límites de su extensión»; e) «El problema esencial de la redacción del mapa es el de la expresión gráfica que, sin sacrificar la precisión de los datos proporcionados, debe ser clara y sugestiva de forma que, con la ayuda de la cartela resulte fácil la comprensión del mapa». Todas las citas provienen de «Cartografía», *Gran Enciclopedia Larousse*, 1980. He destacado en cursiva las frases que, en el mismo sentido metafórico de mi título, ilustran la dirección de este ensayo en cuanto a lo gráfico, lo pictórico, lo visual y lo escriturario.

17. Uso la expresión *País Secreto* (en cursiva y con mayúsculas) como sinónimo de América Latina, destacando así su *utópica* aunque no por ello imposible o improbable unidad continental. Estimo que hacia allá apunta la cosmovisión lírico-simbólica de Carrera Andrade, a quien considero un poeta latinoamericano de dimensión universal. Estoy consciente de que el mismo Carrera Andrade, en varias declaraciones y en diferentes oportunidades, se ha referido al símbolo *país secreto* (a propósito de su libro de poemas *País secreto* de 1939) no como una entidad político-geográfica real y concreta sino como una metáfora referida a una entidad simbólica, casi espiritual, localizada en el interior y en la conciencia del ser humano, individuo solitario y alienado. Mi lectura intertextual de los textos carrerianos se orienta, en un nivel simbólico e ideológico, a considerar *País Secreto* (en cursiva y con mayúsculas) como equivalente mitopoético de América Latina con toda su realidad política, histórica, geográfica y cultural. En esta lectura intertextual, disiento de muchos críticos (Ojeda, Córdova, Beardsell) que parten de la fidelidad literal al texto y a las explicaciones del autor, consignadas en varios libros y entrevistas. Estas explicaciones han sido aceptadas casi incondicionalmente, repitiendo las interpretaciones que el mismo JCA ha dado al símbolo de *País secreto*, por las sugerencias y claves metafóricas de las que está investido. No pretendo descalificar a tales interpretaciones.

multiplican otros reflejos de las metáforas e imágenes. Esos múltiples reflejos o niveles intertextuales son las herramientas preferidas del autor para crear cuadros verbales o *poemacuadros*, cuya plasmación va más allá de la simple descripción o de la transcripción verbal de imágenes visuales: «Todo es *fulgor*, / promesa o paraíso, / carnal *deslumbramiento* / *certidumbre del sol en los colores* / vestidura vistosa de lo real. / El ojo se complace en sus facetas / *espejismo aleteante* del deseo / ráfaga de calor *hecha pintura*» (FG: 457). En efecto estos versos, aún aislados de su contexto original, generan por su plasmación poética (dinamismo, yuxtaposición y contraste de colores, luminosidad), varias interpretaciones o unidades de sentido independientes tanto por los mecanismos internos de percepción que contienen (polos cromáticos, imágenes visuales) como por la cadena metafórica intertextual pero autónoma de sentidos que se autogenera en cada lectura. Hasta reubicados en el contexto original del poema «Teoría del guacamayo», (TG: 456-9), siguen manteniendo cierta autonomía pues, por una parte, al ser contruidos con metáforas puras, prescindien del referente real, guacamayo, y por otra, al operar bajo el tenor de la ambigüedad y la polisemia se resisten a ser simples verbalizaciones del título o del tema. Como todo cuadro, esos versos que he citado, forman una construcción metafórica autosuficiente e independiente y su sentido final depende de cada lector o *espectador*. El significado del lenguaje verbal de todo el poema vuelve a abrirse en abanico cuando se enfrenta a los versos citados con las metáforas fundamentales del poema referidas al ave concreta, guacamayo: «gran brasa con alas ... clarinada del Trópico ... Heraldo del color ... testigo prehistórico ... Ave de la Utopía» (FG: 456-8).

El singular dominio del color, la luz, los espacios, las formas y el movimiento, característicos de un cuadro, que no es sino un poema visual silencioso, son también análogos instrumentos que le permiten a Carrera Andrade pintar con palabras *cuadropoemas*, que son intensas construcciones visuales y simbólicas de la *palabra-imagen* y de la cultura, es decir, de la realidad. Ésta es la cantera, matriz, mina, materia prima de su arte, que en su relectura e interpretación nos recuerda constantemente que vivimos con imágenes, en un mundo plagado de imágenes. Es el caso, por ejemplo, de estos seis versos aislados, que integran el poema «Estaciones de Stony Brook», otra versión / visión de lo que Octavio Paz llamara «poesía en movimiento». Dinámico *cuadropoema* pintado en las coordenadas del tiempo y del espacio con una sutil técnica impresionista: imágenes de movimiento, imágenes acústicas, imágenes visuales. Un perfecto haiku visual o micrograma: «Cuando el verano pasa / con su guitarra de hojas / *la llama de un faisán* / *se enciende* en la ventana» (VT: 587).

Ya que considero a Carrera Andrade más que un poeta, un pintor de imágenes con palabras, intento demostrar en este ensayo, basado en textos representativos del autor y en un contexto general del arte latinoamericano del si-

glo XX (particularmente la pintura), que en los cimientos de su producción lírica subyace un original proyecto artístico, visual, plástico y verbal, cuyo sentido último, como cosmovisión, no es nacional ni particular sino continental y universal (*País secreto*). Este diálogo latinoamericano de pintura y poesía me permitirá caracterizar la poética visual del autor, desmontar sus mecanismos de operación y comprobar la originalidad y validez actual de sus registros y planteamientos estéticos, en los imaginarios colectivos de los pueblos americanos.

Si bien la mayoría de los críticos y estudiosos de la obra poética de Jorge Carrera Andrade han destacado, por un lado, el brillante nivel metafórico y plástico de su lenguaje, calificándolo de surrealista, superrealista, posvanguardista, nativista, audaz, renovador, alegórico, visual y lírico y, por otro, han establecido las relaciones de su obra con los movimientos literarios de vanguardia, preferentemente europeos, ninguno, que yo conozca, lo ha hecho en el contexto de otras escuelas y movimientos artísticos de América Latina en el siglo XX. Por otra parte, si bien es cierto también que el lenguaje visual de Carrera Andrade y su componente esencial, las metáforas brillantes preñadas de sugerencia y plasticidad, han sido unánimemente reconocidos por la crítica y admirados por sus lectores, pocos son los estudiosos que han intentado explicarlos a satisfacción, es decir: comprobando analítica e imaginativamente, en extensión y profundidad, sus aseveraciones; documentando la operatividad de los códigos visuales y culturales que subyacen a los textos carrerianos; desmontando los mecanismos internos de construcción y de sentido del lenguaje metafórico; y evidenciando los elementos constitutivos y esenciales del arte poético visual y pictórico del autor.¹⁸

Tal situación precaria y sorprendente de los estudios carrerianos se constata además por el hecho de que, desde la muerte del autor, en 1978, no se ha determinado y establecido —en nuevos libros y ensayos que adopten corrientes renovadoras de la crítica cultural o el análisis literario— la génesis, el desarrollo, la originalidad, la estructura interna, los elementos constitutivos y las implicaciones simbólico-semánticas, político-ideológicas y artístico-culturales de la obra carreriana en general ni de su *poética visual*, a la que, no obstante,

18. Existen solamente tres libros de crítica literaria sobre JCA que han sido publicados o escritos *antes* de la muerte de JCA, en 1978. Paradójicamente, hasta el año 2002, son los únicos estudios extensos dedicados a la vasta obra poética, no a la ensayística, de JCA: Enrique Ojeda, *Jorge Carrera Andrade: introducción al estudio de su vida y de su obra*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1971; José Hernán Córdova, *Itinerario poético de Jorge Carrera Andrade*, diss. [tesis doctoral] Cornell University, 1975, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1986; y Peter R. Beardsell, *Winds of Exile: The Poetry of Jorge Carrera Andrade*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1977. Aunque todos mencionan la importancia de lo visual en la poesía de JCA, ninguno de ellos lo discute extensamente. Ninguno de ellos habla tampoco de *la poética visual*, ni la considera el elemento esencial de la cosmovisión lírica carreriana.

se han referido, reconociéndola deprisa y paso, numerosos críticos y estudiosos.¹⁹ Por lo tanto, este ensayo es un homenaje a un poeta ecuatoriano fundamental que intenta iluminar, desde otra perspectiva, la cosmovisión artística del autor, partiendo de su lenguaje metafórico, para desentrañar otras claves esenciales de sentido de su proyecto artístico, estableciendo su *poética visual*.

Es, entonces, necesario que ofrezca una muestra representativa de juicios críticos que justifica y reclama la pertinencia de mi aproximación. Jorge Carrera Andrade, poeta de dimensiones continentales, gran fabulador lírico, con un dominio excepcional y prolífico de la metáfora, ha sido llamado «mago de las metáforas»,²⁰ «gran malabarista de la metáfora»,²¹ «el poeta visual»,²² «el maestro de las analogías ... un poeta fundacional».²³ Estos juicios críticos reconocen al malabarista del lenguaje y las metáforas, califican sin explicación mayor su arte como poesía visual y valoran encomiásticamente su influencia continental. Sin embargo, lo que no establecen ni confirman, mediante un ri-

19. En otras palabras, y sin desconocer los juicios lúcidos y penetrantes, aunque limitados en extensión, de varios críticos, todavía están por escribirse muchos libros de ensayo extensos, convincentes e innovadores sobre la lírica y la prosa de JCA. Estos estudios interpretativos deberían superar la tradicional aproximación bio-bibliográfica a la obra carreriana, dominante en las décadas de los 60, 70 y 80, que sacrifica la exégesis y la valoración en profundidad (casos de Enrique Ojeda y José Hernán Córdova) y no logra superar los siguientes obstáculos o limitaciones, comunes por desgracia en ciertos sectores de la crítica literaria ecuatoriana y latinoamericana: los juicios sumarios exclusiva y melosamente laudatorios; la valoración impresionista, exagerada y rimbombante; las afirmaciones categóricas sin demostración ni fundamento basadas en juicios ajenos o en lecturas acrílicas y superficiales; las explicaciones textuales que repiten en forma ampliada y prosaica lo mismo que dicen los textos; las aclaraciones contenidistas y las glosas innecesarias que solo *explican* lo obvio o puntualizan repetitivamente los temas ya conocidos; las explicaciones puramente mecánicas que empiezan y terminan en un listado insulso de técnicas poéticas o recursos de estilo, prostituyendo a la madre retórica; las castraciones de textos y de sentido; los silencios cómplices, mutiladores de toda polisemia, *ambigüedad*, connotación o riesgo comparatista; los silencios culpables que impiden toda polémica y todo diálogo intertextual e intercultural tan necesario para la poesía, el arte y la vida. Sobre los problemas de la crítica literaria ecuatoriana en particular, véanse los artículos de María Augusta Vintimilla, «La crítica de poesía en Ecuador» y de Iván Carvajal, «Los límites de la crítica frente a lo poético: el diálogo roto (acerca de los presupuestos de un 'encuentro')», publicados en *Kipus: revista andina de letras*, 12, Quito, II semestre 2000 - I semestre 2001, pp. 25-32 y 33-54, respectivamente.
20. Reynolds Hays Hoffman, «Jorge Carrera Andrade, Magician of Metaphors», *Books Abroad* xvii, 1943, pp. 101-5.
21. Jorge Enrique Adoum, «Las clases sociales en las letras contemporáneas de Ecuador», *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1971, p. 222.
22. Hernán Rodríguez Castelo, *Tres cumbres del Postmodernismo: Gangotena, Escudero, Carrera Andrade*, tomo I, Guayaquil y Quito, Publicaciones Educativas «Ariel», Clásicos Ariel 98, s.f., p. 60.
23. Alejandro Querejeta Barceló en el prólogo de Jorge Carrera Andrade, *Obra poética*, Raúl Pacheco y Javier Vásconez, eds., Quito, Ediciones Acuario, 2000, pp. 9, 31.

guroso análisis es que, en la poesía carreriana, lo metafórico es la esencia y el instrumento fundamental del proceso creador que culmina en la plasmación artística y cultural de una *poética visual* de nuevo cuño y que ésta, a su vez, es el principio, medio y fin de una cosmovisión poética personal del mundo y de la vida.

Al estudiar las relaciones entre la poesía carreriana y las artes visuales, en particular la pintura, es evidente que ambas se prestan a una serie de exploraciones interartísticas ya que ambas comparten códigos de construcción, de representación y de *simbolización*, tanto estéticos como culturales. Algunas teorías de la representación visual resultan particularmente efectivas para tratar de puntualizar y descubrir nuevas maneras para analizar las obras de arte. Estas aproximaciones, no obstante, implican un desafío ontológico pues presuponen situar al arte y a la poesía más allá del marco histórico, nacional y estético en el cual tradicionalmente se los ha ubicado.

En el caso de Carrera Andrade, esta exploración se facilita por la presencia, entre otros, de dos vehículos-símbolo, leitmotiv casi alegóricos, motivos recurrentes y claves en el enfrentamiento del texto escrito *vis-à-vis* el texto representado entre luces y sombras: el espejo y la ventana. A ambos les es esencial la luz para posibilitar la reflexión o la visión y superar la incomunicación y el aislamiento del hombre contemporáneo, su radical soledad y su proyección permanente hacia la muerte: «El espejo es la puerta estrecha / hacia *un enigma de cristal*: / sobre su *helada luz* acecha / el hombre atento una señal. / El mensaje del otro mundo / en el espejo se desnuda. / ... Pesca *símbolos y figuras* / entre sus *mallas luminosas* / el espejo de *luces puras*, / depósito azul de las cosas» («Señales», HVI: 111). Ambos ofrecen posibilidades de reflexión y representación mental y óptica pues, en última instancia, toda imagen está enraizada en el subconsciente y desde allí es procesada a través de la palabra (las metáforas) o del pincel (los colores) y transportada, como luz representada o reflejo, al poema y al mundo: «Con escuadras y *figuras* / de *cándida geometría*, / el espejo de comedor / edifica. / Iza planos palpitanes / ... Toma medidas de las cosas / con sus *compases de luz*. / Baraja certidumbres. / Esgrime diámetros. / *Enfila luces* / ... Los objetos / mueven en los hilos del aire / su *telegrafía de reflejos*. / *Los colores estallan*. / ... Mundo animado / de resplandeciente conciencia. / *Trigonometría de luces*. / *Visuales ideas*». («Espejo de comedor», BMT: 199).

Es significativo, por complementario de lo anterior, destacar que en muchos poemas de Carrera Andrade hay un particular diseño de formas espaciales que posibilita la aproximación de secuencias lírico-temporales al espacio pictórico, como sucede en muchos microgramas. Esto le permite al poeta transportar el flujo lírico fuera del tiempo cronológico del poema e insertarlo

en el flujo atemporal del cuadro, y viceversa.²⁴ Este proceso es evidente en los microgramas «Golondrina» (M: 84) y «Habitante de la meseta» (M: 86). La golondrina es «Ancla de plumas [que] / por los mares del cielo / la tierra busca». En una síntesis apretada de once palabras, se fusionan tiempo y espacio líricos, para quedar inmóviles en el tiempo y espacio pictóricos del *cuadropoema*: la función del ancla, detener, solo es posible luego de un movimiento de descenso del cielo al suelo, seguido de una total inmovilidad, no exenta de un claro dinamismo interior. Al detener el vuelo de la golondrina (ser etéreo) en el cielo del poema para transportarla al suelo del cuadro, convertida en ancla (objeto pesado), desaparece lo temporal, transitorio y efímero del vuelo que se convierte en lo espacial y definitivo que la golondrina busca: la tierra o el cuadro. En el poema, la movilidad conlleva inmovilidad; el movimiento exige reposo; el ser implica el no ser. El dinamismo visual del micrograma opera en las coordenadas de movimiento y reposo y entre los límites del cielo y del suelo. Así han quedado subvertidas y fusionadas las categorías de tiempo y espacio. Mas este proceso de subversión no es definitivo: cada lectura es una invitación renovada a la sorpresa y una oportunidad de cuestionar las paradojas de percepción e interpretación del arte contemporáneo.

«Habitante de la meseta» es otro micrograma complejo y desafiante: «Venado: / tu ojo es una burbuja del silencio / y tus cuernos floridos son agujas / para ensartar luceros». (M: 86). A primera vista el espacio del texto es real y concreto pues el título así parece sugerirlo. Pero su construcción lingüística, metafórica y visual lo desvirtúa. Un animal caracterizado por la gracia y velocidad de sus movimientos es presentado inmóvil y estático en un espacio *textualmente* inexistente, ya que el lugar geográfico, meseta, solo consta en el título. Las metáforas claves, correspondientes a ojo —nótese el singular que apunta a lo inmóvil del cuadro, del cuerpo y del espacio— y cuernos son estáticas, descriptivas y visuales: el ojo es burbuja; los cuernos son agujas. En el *espacio real* de la meseta, tanto los ojos como los cuernos tienen una clara función utilitaria y pragmática; los ojos sirven para moverse en el espacio circundante y para otear, en silencio, el vasto espacio que se divisa desde la meseta. Los cuernos, también, son estrictamente utilitarios; son instrumentos de supervivencia —ataque y defensa— y de mando y prestigio en la manada.

Mas, como en el *espacio textual* o verbal la representación está subvertida y lo utilitario se ha transformado en lo estético, los ojos no sirven para ver el mundo ni los cuernos sirven de protección o defensa. Su utilidad es estricta-

24. Consúltese el prefacio y los sugerentes estudios sobre aproximaciones interartísticas a textos hispánicos modernos en Rosemary Geisdorfer Feal y Carlos Feal, *Painting on the Page: Interartistic Approaches to Modern Hispanic Texts*, New York, State University of New York Press, 1995, pp. xiii-xix. Posteriores citas irán en el texto, seguidas de la abreviación *Interartistic Approaches*.

mente poética y metafórica pues el *espacio real*, la tierra, hábitat del venado, ha sido eliminado y sustituido por el cielo, hábitat visual de la imagen, en donde correrá y saltará libremente el venado, tratando de «ensartar luceros» con las agujas de sus «cuernos floridos». Por asociación y analogía, entonces, el venado es el sastre del cielo que observa en silencio al lector desde la fragilidad de un ojo-burbuja, espejo convexo donde está reflejado todo el mundo circundante y donde están detenidos el tiempo y el espacio. Pero aun tratándose de una inmovilidad mágica, simbólica, atemporal —que podría ser rota en cualquier momento si estallara la burbuja cuya duración real es de un solo instante— resulta permanente en el *cuadropoema*, en el que las imágenes visuales han logrado congelar, en la imagen representada, toda la fugacidad y la fragilidad del asombro y de la condición humana. En última instancia, el ojo del venado no es solo un símbolo visual sino el mismo asombro del poeta ante el misterio y silencio de la naturaleza circundante.

Se trata, por lo tanto, de un *poemacuadro* intrigante y misterioso sobre la belleza, fragilidad y fugacidad de la condición humana. Un símbolo complejo cuya polisemia reflectante no es sino un desafío a discernir entre «el objeto y su sombra», título del poema que sintetiza la visión carreriana del mundo a través de los objetos y que termina con un llamamiento, también enigmático, a develar los significados profundos de las cosas²⁵ y de los seres elementales: «... Que el ojo apareje su nave / para un nuevo descubrimiento» (RM: 179). Como elocuentemente lo señalara Georges Braque, «explicar completamente el misterio de un gran cuadro [o de un gran poema], si tal empresa fuera posible, ocasionaría un daño irreparable ... Si no hay misterio, entonces no hay poesía».²⁶

Desde esta perspectiva, todos los temas centrales de la poesía carreriana, en su plasmación final como *poemacuadros* pueden, a partir de poemas claves y representativos, ofrecer lecturas e interpretaciones remozadas que ampliarían el canon interpretativo y receptivo del autor, contribuyendo así a sistematizar y apreciar la originalidad de su cosmovisión lírica. Se posibilitaría entonces, develando las poderosas fantasías del inconsciente, dotar a los textos, y a las obras de arte, de nuevas significaciones que contribuyan a crear y recrear imaginarios colectivos mediante los cuales el arte y la literatura, al marcar hitos cartográficos en tales imaginarios, nos ayudarían a cuestionar y asumir nuestros valores, nuestra identidad y nuestra cultura. Por eso, comparto la afirmación y el desa-

25. «Las cosas en su estricta esencialidad, libres de los añadidos falseadores del pensamiento...», en Jorge Carrera Andrade, sección de la antología de Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, eds., *La poesía hispanoamericana desde el modernismo*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1969, p. 361.

26. Citado por Robert Cumming en *Art: A Field Guide*, New York, Alfred A. Knopf, 2001, p. 313. Para citas posteriores, usaré la abreviación *Field Guide*. Todas las traducciones del inglés son mías.

fío de P. Wyndham Lewis: «Si Ud. quiere saber lo que de verdad está ocurriendo, el arte es una guía más verdadera que la política» (*Field Guide*: 153).

El símbolo clave de representación visual y metafórica que ayuda a comprender y valorar el vasto corpus poético de Jorge Carrera Andrade, con sus complejos y abigarrados elementos, es sin duda la sorprendente escultura del «cuarto de los espejos», *Mirrored Room*, de Lucas Samaras que curiosa pero significativamente fue terminada en 1966, año en el que Carrera Andrade publicara *El alba llama a la puerta*, uno de sus libros más densos en el que la luz, el movimiento y la reflexión, existencial y filosófica, dominan avasalladoramente la estructura interna de los poemas.²⁷ El cuarto de los espejos es, pues, la metáfora más apropiada para describir y singularizar la obra poética de Carrera Andrade en su conjunto porque a ambos, escultura y poemas, les son esenciales las múltiples imágenes, reflejos y posibilidades interpretativas que generan constantemente.

En el caso de la lírica carreriana, este continuo proceso de reflexión, reproducción y multiplicación se da de una manera continua, en el proceso de lectura y relectura, como si cada texto fuera un espejo iridiscente que genera, sin detenimiento, múltiples imágenes, reflexiones y representaciones. Un proceso de visualización autogenerado y dinámico en el cual se mezclan y entrecruzan otros *espejos*: los factores psicológicos, sociales y culturales que condicionan los reflejos, es decir, la subjetividad y receptividad tanto de los lectores como de los espectadores (*Interartistic Approaches*: 2-3). Como la función esencial y primordial del espejo es la de vernos reflejados en él, los poemas y los cuadros son también espejos en que cada lector u observador se ve reflejado, repetido y multiplicado, como ente individual o colectivo.

Con estos antecedentes, el camino que propongo para penetrar en los territorios poéticos de Jorge Carrera Andrade es trascender el análisis estricta y

27. Lucas Samaras, *Mirrored Room*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, 1966. El cuarto de los espejos de Samaras es una escultura arquitectónica construida única y exclusivamente con espejos. El cuarto está cubierto de espejos en su interior y exterior; el techo, el piso, las paredes y todos los muebles están hechos con espejos. Se puede entrar en él descalzo y recorrerlo, a discreción del visitante, en cualquier sentido; todo movimiento y gesto se repiten multiplicados en un infinito número de reflexiones. Sus paredes exteriores reflejan también todo lo que existe alrededor del museo y a todas las personas que recorren sus instalaciones. Consúltese el capítulo 1 de *Interartistic Approaches*, «Reflections on the Mirrored Room: From Work to Word» (1-10). La idea de adaptar esa escultura como metáfora interpretativa central para puntualizar la intertextualidad de los textos de JCA, viene de esas páginas. Mi interpretación y uso de esa escultura han estado condicionados por mis lecturas e interpretaciones de los poemas de JCA y por algunos postulados de la intertextualidad. Por ejemplo, la transposición o la incorporación de un sistema de signos en otro; la polisemia o los significados múltiples del texto; la polifonía o la naturaleza dialógica de la sociedad dominada por el diálogo o el intercambio de voces; y el discurso o el lenguaje en sus contextos sociales e ideológicos.

exclusivamente literario y, a partir de una reevaluación y revalorización de los niveles metafórico y simbólico, intentar la interpretación de algunos de sus poemas *vis-à-vis*, algunos cuadros de pintores representativos de América Latina en el siglo XX, en particular aquéllos que buscan en la pintura una poética de lo visual como cuestionamiento o representación de la realidad y, en lo visual-lírico, una poética de la comunicación y de la representación; en suma, una poética de la imagen o una *poética visual*.

Los cuadros más representativos de la pintura de América Latina pueden llegar a ser instrumentos importantes para la construcción de los símbolos del imaginario colectivo de nuestros pueblos, pues como símbolos, en ellos predominan y operan, por una parte, el mundo de las imágenes *reales* y, por otra, o el mundo de las imágenes *mentales*. Todos pensamos en imágenes, recordamos en imágenes, vivimos rodeados de imágenes y pasamos de una imagen a otra casi instantáneamente, con diferentes grados de coherencia, intensidad, rapidez y frecuencia. Todos relacionamos libremente imágenes, sin respeto a la sucesión temporal cronológica o espacial geográfica; mezclamos las imágenes del presente del pasado y del futuro; vivimos rodeados de imágenes; conversamos con, sobre y de imágenes; pensamos en imágenes; recordamos en imágenes. Las imágenes *reales* y las imágenes *irreales*, fabuladas en el proceso de percepción —contemplación de un cuadro— o de lectura —representación mental de un poema— se mezclan y entrecruzan en el subconsciente, la imaginación, la historia y la memoria y habitan también múltiples espacios.

Todo esto sucede con una celeridad casi caótica, aparentemente desconexa y errática, violando todas las nociones de tiempo y espacio, por lo libre, impredecible y veloz que es el fluir mental de las ideas, las imágenes y las percepciones. De la misma manera, en los actos de lectura de los textos carrerianos, se puede pasar, mediante la sucesión de imágenes que construyen, ofrecen y sugieren los poemas, de una secuencia poética a otra, de un símbolo a otro, encontrando siempre, en cada caso y lectura, un original entramado metafórico que, por su complejidad y por sus posibilidades de articulación y combinación, abarca un vasto campo semántico de relaciones. Este campo configura un denso entramado poético que es la cosmovisión del autor y del lector, la cartografía lírica del *País secreto*. Hasta en la poesía social de Carrera Andrade, una de las modalidades menos cultivadas por el autor, es posible determinar cómo operan los códigos de significación visual: en la temática indoamericana, en la protesta social, en la solidaridad fraterna, en la caracterización de la idiosincrasia andina del campesino, en los derechos de los indígenas y trabajadores, en los sinsabores de la huelga y el trabajo, en los mecanismos de la explotación y la violencia. De allí que, si contemplamos detenidamente las imágenes que componen los densos y sombríos cuadros de tema social, indigenista o proletario, de artistas ecuatorianos como Eduardo Kingman (*El cargador*,

La cosecha, La mariposa, Los guandos), Leonardo Tejada (*Madre india*), Washington Iza (*Pótimas*), Pedro León (*Cangahua, El descanso*) y Oswaldo Guayasamín (*Madre y niño*,²⁸ *El paro, La procesión, El flagelamiento*²⁹ y muchos de los cuadros que integran las series *Huacayñán* o *Camino del llanto* y *La edad de la ira*) y analizamos el manejo de los colores y sus códigos de significación *vis-à-vis* muchos de los poemas de *Cuaderno de poemas indios, Boletines de mar y tierra, Dibujos de ciudades* y *El tiempo manual*, encontramos una similitud sorprendente, en cuanto al manejo de los temas y a las estrategias visuales, sociales y políticas de representación. Estos poemas y sus referentes pictóricos, emparentados por tema, propósito y contenido con el muralismo mexicano, se insertarán luego visualmente, mediante las metáforas, en la concepción carreriana del humanismo planetario, desarrollado extensamente en 1959, en *Hombre planetario*. Lo anterior es particularmente obvio en «Levantamiento», (CPI: 174) y «Corte de cebada» (CPI: 173), dos de los poemas de tema indígena más fuertes, conmovedores, directos y dramáticos en su denuncia, que pertenecen al mejor, aunque esporádico, realismo socialista de Carrera Andrade, sobre los que volveré más adelante.

Otros poemas de los libros arriba citados se acercan, por los caminos de la alusión indirecta, oblicua y matizada, al americanismo, al telurismo, al realismo socialista de denuncia y, por asociación de ideas e imágenes en la mente del lector, al arte social y testimonial.³⁰ Pienso, por ejemplo, en imágenes y metáforas carrerianas³¹ que me remiten al intenso y opresivo *Café* (1935) del brasileño Cándido Portinari (Barnitz: 88); al sofocante pero solidario *Cargador de flores* (1935) de Diego Rivera; al dramatismo oscuro y humillante de la mujer amarrada, arrodillada, deshumanizada en la *Víctima proletaria* (1933),

28. Los cuadros de los pintores ecuatorianos a los que me refiero han sido reproducidos en Inés María Flores, ed., *Cien artistas del Ecuador*, estudio introductorio de Hernán Rodríguez Castelo, textos de Inés M. Flores y David Andrade Aguirre, Quito, Dinediciones, 1990. En adelante, usaré la abreviación *Cien artistas*. Los cuadros citados se encuentran en las siguientes páginas: Kingman 4, 29, 29, 30; Tejada 52; Iza 103; León 273, 273; Guayasamín 213. La repetición es necesaria cuando la página reproduce más de un cuadro.
29. Reproducidos en Jacqueline Barnitz, *Twentieth-Century Art of Latin America*, Austin, University of Texas Press, 2001, pp. 90, 92. En adelante usaré la abreviación «Barnitz».
30. Evito conscientemente el término poesía comprometida pues, estrictamente hablando, JCA no es un poeta comprometido ni revolucionario, aunque algunos de sus poemas contengan una evidente crítica socio-política. El mismo JCA ha reclamado que sí existe un tono social en su poesía «que no debe confundirse con la afiliación política; porque yo no creo que el poeta debe limitarse a levantar una sola bandera cuando él tiene en sus manos todos los pabellones del mundo». Citado por Beardsell 71, de una entrevista de JCA con Enrique Ojeda.
31. Los límites de extensión de este ensayo me impiden compaginar y comparar textualmente poemas con cuadros, para evidenciar y destacar sus múltiples relaciones y conexiones.

de David Alfaro Siqueiros; y a la dignidad, tristeza y resignación de los *Zapatistas* (1931) de José Clemente Orozco.³²

Son todos ellos cuadros y *poemacuadros* que circulan en libertad por los imaginarios colectivos y que vuelven a aparecer mediatizados en los textos de Jorge Carrera Andrade quien, es importante recordarlo, nunca ha negado la función social de la poesía (Beardsell: 72). La *poética visual*, como una actitud fundamental hacia la vida y el arte, está ya en marcha y, desde 1928, ha sido asumida conscientemente por el autor en *Cuaderno de poemas indios*. Es cierto que en este libro la dimensión ideológica atenúa o disminuye, en cierto modo, la emergente tensión dinámica que transmiten visualmente los colores, las imágenes, los símbolos y las metáforas empleados en los poemas. De todos modos, en «Corte de cebada», (CPI: 173), Carrera Andrade está muy cercano, por ejemplo, al Kingman de *La cosecha* (1980), por el manejo intenso de los colores, por el perspectivismo lírico asumido y por la selección cuidadosa de metáforas y colores, cuyo contenido visual nos remite con precisión al mundo campesino y a la naturaleza. Hombre y mundo están fundidos en una unidad inseparable:

*La loma estaba sentada en el campo
con su poncho a cuadros.*

*El colorado, el verde, el amarillo
empezaron a subir por el camino.*

Entre *un motín de colores*
se abatían sonando las cebadas de luz
diezmadas por las hoces.

.....
Hombres y mujeres de las siete familias,
sentados en *lo tierno del oro meridiano*,
bebieron un zumo de sol
en las vasijas de barro.

«Levantamiento», por su parte, quizás sea el mejor *poemacuadro* de tema indígena de Carrera Andrade y, por su concepción dinámica y estrictamente visual, se emparenta con el mejor Guayasamín de «La edad de la ira» Su técnica dominante es la impresionista, tamizada por la visión selectiva del poeta y el contrapunto rítmico de los colores (azul, rojo, verde, gris, plateado, verde, negro, dorado):

32. Los cuadros están reproducidos en Waldo Rasmussen, ed., *Latin American Artists of the Twentieth Century*, New York, The Museum of Modern Art, 1993, pp. 316, 337, 289. En adelante usaré la abreviación *Artists*.

... Tierra *vestida a cuadros*,
 mordida por los cercos guardianes:
 Estás prisionera de cuatro hombres
 hasta el último *azul* del horizonte.

Traíamos el pulso de la semilla libre,
 tierra de *pechos vegetales*.
Flameaba el harapo de nuestro grito
 en el palo más alto del aire.

Con su carrera de sangre los soldados
 despertaron *las verdes quietudes del campo*.
 Avanzaban *comidos de sombra*,
 y un estribillo de dientes afilados
 mordía sus *hebillas luminosas*.

Con los *tallos negros* de sus fusiles
 les vieron pasar
 los ojos franciscanos de las sementeras.

Nosotros caminábamos *escoltados de espigas*,
 con *un poncho de luz* sobre los hombros
 y en la frente el mandato de la tierra.

... Tumbados en la vecindad del cielo
 nuestros muertos duermen
 manando un cosmos dulce del costado
 y con una *corona de sudor* en la frente.

(CPI: 174-6)

Sin embargo, en el Carrera Andrade de «Corte de cebada», hay más movimiento y control del espacio visual y del color, aunque las imágenes no ofrezcan el patetismo y la tensión dramática asfixiante de los cuadros de Guayasamín. Hay más cabida para la esperanza en los versos de Carrera Andrade: «Nosotros caminábamos escoltados de espigas, / con un poncho de luz sobre los hombros / y en la frente el mandato de la tierra» (OPC: 175). Por otra parte, en el escenario urbano, *El cargador*, de Eduardo Kingman, quizás sea el cuadro que sintetiza y visualiza mejor las imágenes carrerianas del obrero, del estibador, del trabajador urbano, quienes se encuentran como afirma el poeta, «... amestrando el circo de sangre / con el pulso cordial del universo» (BMT: 191).

La mujer no ha sido tampoco un tema dominante en la poética de Carrera Andrade. No obstante, pese a que son contados los poemas que giran exclusivamente en torno a lo femenino, a la mujer y a sus símbolos, su presencia es un elemento importante y necesario para articular y complementar la

poética visual del autor y su cosmovisión, porque las concibe como imágenes, símbolos y representaciones que provienen de los imaginarios colectivos del *País secreto* y a ellos retornan, poetizados y plasmados visualmente, en imágenes de madres, amantes, esposas, niñas, mujeres, monjas, prostitutas.

En ese sentido, es posible establecer una clara y sugerente relación intertextual entre la Señorita Satán de Carrera Andrade y otras mujeres del imaginario colectivo, plasmadas en muchos cuadros latinoamericanos. Por ejemplo, la sensual y enigmática Señorita Satán de Carrera Andrade, comparte su erotismo lúdico, su sexualidad transgresora y su simbolismo múltiple del placer con *A Negra* (1923) exuberante de Tarsila Do Amaral, con la voluptuosidad difuminada de la *Maja* (c. 1939) de Armando Reverón, con los senos tentadores de la *Figura femenina reclinada* (1930) de Lasar Segall, con la inocencia desafiante y provocadora de *Las cinco muchachas de Guaratinguetá* (1930) de Emiliano di Cavalcanti, o con la desafiante sensualidad y el tentador erotismo de las bailarinas de *Samba* (1925) del mismo Cavalcanti (*Artists*: 171, 43, 329, 208, 207).

Efectivamente, «Mademoiselle Satán» (Aravena: 450), texto de un erotismo y una sensualidad desbordantes e intensos, basado fundamentalmente en una sucesión ininterrumpida de imágenes visuales que raya en el endiosamiento femenino, el paroxismo sensual y el hedonismo más crudo y directo, es uno de los dos poemas abiertamente eróticos, atribuido a Carrera Andrade, aunque el poeta nunca reconociera su autoría.³³ En «Mademoiselle Satán», Ca-

33. En mi opinión, el único poema erótico de JCA es «Zona minada» (PS: 282), poema de inusual intensidad metafórica y compleja densidad visual. JCA nunca reconoció la autoría del texto polémico, «Mademoiselle Satán», que causara tanto escándalo y conmoción en el Quito recatado, pacato y provincial cuando circuló, por primera vez, el 25 de mayo de 1927 en la revista *Fíguro* (Ojeda, *Introducción*: 84). Desde la perspectiva temporal de 2002, los juicios negativos de Ojeda sobre este poema, emitidos en 1971, resultan cuestionables y un tanto anacrónicos pues, aunque no desconoce la autoría de JCA, parece que condena indirectamente al poema aduciendo «su abierta carnalidad y el uso profano de imágenes religiosas» (Ojeda, *Introducción*: 84). Yo veo en el poema sugerentes estrategias visuales de representación de una mujer prostituta, proyectadas hacia los territorios del imaginario colectivo en donde radica, en buena medida, la significación, popularidad y contemporaneidad de JCA. Comentaré más adelante sobre otros símbolos femeninos. Por su parte, A. Darío Lara en su *Jorge Carrera Andrade: memorias de un testigo*, tomo I, Quito, Fondo Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1998), pp. 281-3, califica a «Mademoiselle Satán» de «un poema maldito» y consigna el juicio de Hugo Alemán sobre el poema, que, en su primera parte, me parece pertinente para mi ensayo: «la maravilla de un poema —cincelado en el granito del asombro— magistralmente realizado, pero inconcebible, absurdo para la publicidad, en ese tiempo y en cualquier otro ...» (281). La intensa carga visual en su construcción escultórica, es precisamente lo que salva al texto y al tema. La persona real, prostituta preferida en ciertos círculos capitalinos de ese entonces, que inspirara el poema tiene, para el lector contemporáneo, un simple valor anecdótico y circunstancial que no es factor decisivo para juzgar su plasmación poética ni su recepción actual.

rrera Andrade sintetiza y pinta con intensas metáforas visuales, lo más erótico y sensual de cada uno de esos cuadros, con las frescas y sugerentes imágenes amorosas que circulan libremente por el texto y por los imaginarios colectivos que éste verbaliza y concreta:

Mademoiselle Satán *rara orquídea* del vicio.
 ¿Por qué me hiciste di, de tu cuerpo regalo?
 La señal de tus dientes llevo como un silicio
 Y en mi carne posesa del enemigo malo.

.....
 Señorita Satán, tú que todo lo puedes,
 tus hombros, tu cadera que reclama el incienso,
 tus suaves pies, tus brazos, son otras tantas redes,
 tendidas hacia el pobre corazón indefenso.

Me diste el dulce sumo de tu boca, el turbante
 martirio de tus muslos, ceñiste a mi cintura
 y cuando fuimos presos del espasmo extenuante
 tu enorme beso fue como una quemadura.

Eres la hembra única, lo mismo en el reposo
 que en el sexual combate Santa orquídea del vicio
 hasta cuando torturas con tu cuerpo oloroso,
 no hay placer en el mundo que iguale a aquel suplicio!

Satán, mujer que tienes *un rubí en cada pecho*,
tus verdes ojos líbricos son siempre una acechanza,
 tu desnudez que viene las noches a mi lecho,
 para mi ciego olvido es tu mejor venganza.

(Aravena: 450-1)

Su construcción metafórica, si bien adolece de un obvio prosaísmo, que en varias instancias linda peligrosamente con el lugar común (téngase presente que es un texto temprano, de 1927), lo ubica dentro de la incipiente concepción y dirección poético-visual que denodadamente buscaba el autor. En este poema, lo lúdico-corporal, las imágenes de movimiento, el despliegue de colores y la proliferación de sinécdoques apuntan claramente a una concepción hedonista de la vida, en abierto desafío a los cánones de conducta que regían la vida conventual, rabiosamente conservadora y mojjigata del Quito de los años 20. Para un tratamiento poético visual más logrado de lo femenino, sin que lo erótico se supedité al orden social establecido ni atente contra la libertad expresiva del tema, Carrera Andrade deberá esperar 12 años hasta alcanzar una plena realización en el poema «Zona minada», de 1939:

I

Tus cabellos son la *muerte en el trópico*, las hormigas gigantes.
 Tus cabellos *voraces como el incendio* o el naufragio
 a orillas de tu rostro con frutas y agua fresca.
 Tu garganta es un árbitro
 que separa a dos *desnudos atletas*.
 Tus brazos son dos nadadores friolentos
 y en tus manos se mueven dos patrullas que te escoltan y sirven.
 En tus senos hay una balanza que tiembla.
 Se duerme a la redonda de tu vientre un remanso
 girando hacia el remolino de tu ombligo.
 En tu cintura hay *una gacela*.
 En tu grupa, *un caballo*.
 En tus muslos, dos alfanjes y *dos tigres* que se desperezen.
 Tus piernas son dos rutas que conducen
 a dos plazas gemelas,
 y en tus pies se alinean diez arqueros
 y hay dos peces, dos hongos y dos lenguas.

.....

II

Traes un olor de islas
 o de monstruosa flora con velludas arañas.
 Tu voz arrastra un río que ondula entre guijarros
 y en tus ojos aúlla una perra enclada.
 Tu cuerpo turba como un licor áspero
 —fuertes piernas con vello dulce y vivo,
 istmo de tu cintura ahorcada entre dos golfos—
 tu cuerpo modulado como un largo alarido.
 Del talón a tu frente sube el *trópico*
 pesando *grandes frutas* en ágiles balanzas.
 Tu presencia clandestina me empuja
 al combate del hombre y su fantasma...

(ZM: 282-3)

En cierto sentido, en este poema el tratamiento del erotismo es más poético y sutil, menos directo en referencias concretas pero más sugerente en posibilidades metafóricas que en «Mademoiselle Satán». En «Zona minada», los niveles metafóricos cruzados contraponen en libertad cuerpo y naturaleza, flora y fauna, para fundirlos en una inquietante síntesis visual de la belleza femenina. Lo metafórico está preñado de sentidos y peligros que son constantemente recreados y subvertidos, con breves y fugaces pinceladas versales, en las

que el predominio de lo visual (trópico, incendio) se apoya en lo cinético (patrullas, balanzas, remolino, gacela, caballo, tigre, río), se matiza en alusiones gustativas (frutas, agua fresca, vello dulce), auditivas (río que ondula entre guijarros, largo alarido, aullido), táctiles (hormigas gigantes, cintura ahorcada, alfanjes) y olfativas (licor áspero) para, al fin, proyectar el conjunto de imágenes del *cuadropoema* a las dimensiones lúdicas y eróticas del amor clandestino y de la magia y encanto del encuentro amoroso: Juego dual de espejos y reflejos que no es sino «el combate del hombre y su fantasma».

La culminación del proceso de búsqueda de una representación de lo femenino en poesía, en términos metafórico-visuales, le permitirá a Carrera Andrade, en 1958, llegar a una síntesis poética e intertextual de muchas de las mujeres salidas de la paleta de muchos pintores latinoamericanos en el *cuadropoema* que registra los símbolos femeninos que pueblan los imaginarios colectivos del pueblo. Se trata de «Mujeres escapadas de los cuadros» (TT: 425), texto en el que consta un amplio catálogo, diverso y representativo, de mujeres que ofrece una original tipología femenina. En este poema, la tensión visual se intensifica por la reiteración anafórica, el juego de espejos de los opuestos y la extrema economía verbal con que se presenta a las mujeres. La técnica del micrograma encadenado opera aquí mediante las pinceladas del epíteto y la extrema condensación metafórica. Estas treinta y tres «mujeres escapadas de los cuadros», son múltiples, atemporales, simbólicas, metafórica y fundamentalmente visuales en su caracterización, siempre mágicas y misteriosas. Al ser retratadas en el *poemacuadro* de Carrera Andrade como símbolos, con una combinación magistral de imágenes de movimiento y una sutil gama de colores, se escapan de los límites del *cuadropoema*, representación pictórica con palabras, para habitar, multiplicadas, los imaginarios colectivos del *País secreto*:

Hay la mujer *prisión*, la mujer *templo*,
la mujer *selva* y la mujer *molino*,
la mujer alquimista que transforma
en oro hasta el suspiro.

La mujer *galería de mujeres*,
La mujer *obra maestra de un museo*,
mujer *circo de fieras*
y hasta mujer cordero.

.....
La mujer *tribu ardiente y emplumada*
o gran fiesta caníbal
alrededor del poste
donde sangra la víctima.

Hay la mujer de *sombra a mediodía*,
 la mujer continente inexplorado,
 mujer *isla de flores*,
 mujer *bosque de pájaros*.

La mujer muro y la mujer *espejo*,
 la mujer *horizonte*
 o *camino desnudo* entre la niebla.
 Hay la mujer orquesta a medianoche.

Autómata del cielo,
domadora de tigres y relámpagos,
 mujer de nidos y mujer colmena
 o cueva de tesoros ignorados.

Arrecife de rosas, faro oculto,
 mujer de *luz casera*,
 mujer *jardín de estatuas*,
 mujer troje sin puertas.

Mujeres *escapadas de los cuadros*,
 los parques y las fuentes

 música más secreta que la muerte.

(TT: 425-6)³⁴

Al estar este poema construido con un lenguaje polícromo, generador de imágenes y símbolos, su representación de lo femenino es decididamente iconográfica. La ausencia casi total de verbos y la técnica de la aposición, unida a una enumeración caótica y vertiginosa, dota al poema de un ritmo intenso, apropiado para el veloz e ininterrumpido sucederse de imágenes y símbolos, asociados a metáforas descriptivas de gran contenido visual. Al escaparse sin rumbo cierto de la prisión estática del *cuadro* imaginario del poema, estas mujeres adquieren un dinamismo progresivo que las catapulta al imaginario colectivo. Allí encuentran refugio y son redescubiertas y *capturadas* por cada uno de los lectores, en cada acto de lectura, acto que les obliga a los dos, lector y mujer escapada, a reencontrarse en su mundo personal.

Es entonces cuando el símbolo adquiere autonomía semántica y opera libremente en cada lector. Así, por transposición simbólica y cultural, «La mu-

34. El énfasis añadido en cursivas, es mío. Trato de destacar las metáforas de evidente y casi exclusivo contenido visual o colorista y, en especial, el concepto subyacente de poema como cuadro, *cuadro poema* y/o el de poema como representación visual por medio de palabras, es decir, *poema cuadro*.

jer espejo» es la fracturada y enigmática figura femenina de *El tocador* (1989) del neoexpresionista chileno Alejandro Vázquez (*Cien artistas*: 249); La «mujer cordero», es la desesperada, angustiada y desolada *Mujer sufrida* (1961) del ecuatoriano Eduardo Kingman;³⁵ «la mujer continente inexplorado», es la mujer *Desnuda sobre mecedora con fogón* (1977-1978), del colombiano Darío Morales, que exhibe por su inquietante exactitud fotográfica una actitud desafiante y provocativa (Barnitz: 265); «La mujer tribu ardiente y emplumada / o gran fiesta caníbal», es la del *Baile afro cubano* (1943), del cubano Mario Carreño, con toda su carga erótica y «accesibilidad de fruta prohibida» y con todo el abierto «erotismo salvaje» que ostenta la pareja de los bailarines (Barnitz: 123-4); «la mujer templo», es la joven placentemente dormida, encima de cuyo cuerpo han crecido una ciudad y un templo, según lo concibiera, en 1939 el mexicano Antonio Ruiz en *Sueño de la Malinche* (Barnitz: 109); la «mujer de luz casera», es *Victoria Regis* (1938) del peruano José Sabogal, la hermosa y despreocupada mujer indígena de esculturales formas, que lleva un cántaro de agua en la cabeza (Barnitz: 96); «la mujer horizonte», es la monumental desnuda de Diego Rivera, símbolo en el México posrevolucionario, de *La tierra liberada por las fuerzas naturales controladas por el hombre* (1926-27), y que preside un panel inmenso, alegoría de la humanidad controlando a las fuerzas naturales (Barnitz: 50-51); y, finalmente, «la mujer orquesta a medianoche», son el grupo de mujeres de fiesta en un bar, y en particular, la pianista y la guitarrista, de *Sin título* (1997), del argentino, radicado en Ecuador, Ismael Olabarrieta, cuyas series de mujeres bien podrían ilustrar a todas las mujeres escapadas de éstos y de otros cuadros. Pintor y cronista urbano de las mujeres, el pincel de Olabarrieta ha devuelto a los cuadros a muchas de las mujeres que se le escaparon a Carrera Andrade: «Mujeres de agua y llama. Albergues en medio de sus caminos. Pródigos cuerpos a veces; avaras y ominosas cavernas, otras. Diosas, magas o animales dorados. Fieras de seda e ilusión. Plantas y astros ... Frutas naciétes o consumidas. Antología de nidos. Libros leídos y releídos por sus cinco sentidos ... 'Feudos de terciopelo. Mujeres prisión. Mujeres templos. Mujeres selvas. Mujeres tribus ardientes a cuyos pies sangran las víctimas'». ³⁶

35. Hernán Rodríguez Castelo, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Guayaquil, Museo de Arte, Banco Central del Ecuador, 1988, p. 50.

36. Marco Antonio Rodríguez, *Palabra e imagen 3*, Quito, Talleres de noción IMPRENTA, 2001. El cuadro *Sin título* consta en la página 102. La cita es de Marco Antonio Rodríguez (98-99) y me sirve para demostrar cómo operan los símbolos del arte —poesía o pintura, en este caso— cuando se escapan de su contexto original y pasan a formar parte del imaginario colectivo de un pueblo. Efectivamente, las últimas cinco frases de la cita de Rodríguez son una cita, dentro de su texto, de algunos versos del poema de JCA que comento, aunque en el libro no se reconozca expresamente la autoría de JCA. No obstante, la procedencia es obvia para un lector cuidadoso y conocedor de la poesía de JCA. Más aún,

El último hito cartográfico me lleva, a través de un Picasso mitificado por una compleja simbología lírico-pictórica de Carrera Andrade, a los territorios del surrealismo y del cubismo y, desde éstos, a los límites fronterizos de la pintura y la poesía, de la visión y de la representación, del arte y de la realidad. Me refiero al poema «A Picasso» (VT: 592-3), uno de los últimos poemas de Carrera Andrade con el cual vuelve decidido a su obsesión por la pintura, ya presente en su inicial libro, *Primeros poemas*, de 1917-1920.³⁷ «A Picasso», ofrece una ventana especial para mirar, ver, captar e imaginar la versión / visión lírica de un poeta hispanoamericano sobre Pablo Picasso, una de las figuras clave y fundadoras de la pintura del siglo XX. Quizás el título, en el poema de Carrera Andrade, debería haber sido otro, más acorde con los símbolos y temas fundamentales de su universo metafórico y de su *poética visual* y no el admirativo y coloquial «A Picasso» que, como una dedicatoria, apenas insinúa su condición de poema clave de Carrera Andrade para determinar y establecer sus gustos pictóricos, su valoración de la pintura, su concepción y plasmación pictórica por medio de palabras, y su *poética visual* integradora que, descubriéndola y describiéndola en Picasso, ilumina y refleja su propia y personal cosmovisión artística.

Es cierto que Carrera Andrade no es un poeta surrealista pero sí es un poeta vanguardista, muy consciente del nacimiento y desarrollo de los ismos artísticos europeos que caracterizaron los movimientos artísticos del siglo XX.³⁸

la cita de JCA, en el texto de Rodríguez, forma parte de un ensayo sobre la pintura de Olabarrieta, en general, y sobre los cuadros de su serie sobre mujeres, en particular, en donde yo he encontrado una precisa representación simbólico-visual de «la mujer orquesta a medianoche» (TT: 426) de JCA. Confieso que seleccioné el cuadro *Sin título ANTES* de leer el ensayo de Rodríguez quien, estoy seguro, habrá recurrido a los versos de JCA porque la plasmación poético-simbólica de «Mujeres escapadas de los cuadros», es fundamentalmente visual y tan colorida como los cuadros de Olabarrieta. ¿Leyó el pintor a JCA antes de pintar su serie de mujeres? ¿Leyó el crítico de arte a JCA antes de comentar los cuadros del pintor? ¿Son los cuadros versiones pictóricas de los poemas?... Solo sé que los símbolos del imaginario colectivo circulan con libertad y como tales, pertenecen a la colectividad, al pueblo, y no a los artistas que originalmente los crearon, sin saber que algún día se les iban a escapar de sus cuadros o de sus poemas.

37. Me refiero a los poemas «Retrato de un monje», subtítulo «Cuadro de la Escuela Quiteña» (PP: 18) y a «La posada», subtítulo «Cuadro de la Escuela Flamenca» (PP: 19). Son textos líricamente pobres, meramente descriptivos y sin dominio de la potenciación expresiva en el nivel metafórico. Importan no en sí sino a pesar de sí, es decir, por ser los primeros poemas en los que JCA muestra su interés temprano por la pintura. La *poética visual* no es aquí, todavía, una seria preocupación estética. Son simples ejercicios poéticos, a propósito de dos cuadros observados. Su importancia es meramente referencial y cronológica.
38. «In Ecuador, apart from Alfredo Gangotena (1904-44), who was a somewhat eccentric figure on the literary scene (the greater part of his books was written in French), the avant-gard as such could only claim the work —and the personality— of **Jorge Carrera Andra-**

Y si bien ha cuestionado en varias instancias el surrealismo, este poema parece indicar lo contrario y aun desmentirlo. Desde una óptica intertextual, me parece que las divergencias estéticas entre el último Carrera Andrade y el Surrealismo y escuelas afines, son más aparentes que reales. Es obvio que en «A Picasso», la correlación entre texto, imágenes, símbolos y referentes pictóricos —fundamentalmente cuadros de Picasso aludidos indirectamente en el poema— no solo ilumina con nueva luz a los cuadros y al poema, sino que los carga de renovada significación. Este es pues el homenaje y la *visión* de un poeta, pintor con palabras, sobre la cosmovisión de un pintor, poeta con colores:

Tu creación inmensa *despliega sus colores*
 en un *claro universo* dispuesto por tus manos
 con nuevas dimensiones de las cosas
en una luz distinta nacida en tus sentidos
 amanecer de *líneas* nunca vistas
disparadas del ojo iluminado
 que perfora las formas terrenales
 desde el cuerpo desnudo y la guitarra,
 la briosa y ritual inmolación del toro
 —del toro-pueblo ciego en su cornada—
el destello rojizo y fragmentado
 de nueva apocalipsis
 sembrada por las máquinas volantes
 ¡oh testigo mayor de nuestro siglo
 despierto por el grito de las hienas!

¡Qué *sinfonía vasta de colores!*
Colores como voces del planeta
 golpeado por las coces del caballo
 que olfatea los vientos de la muerte
 en la desordenada destrucción de los pueblos.

de (1903-78). After publishing his first book, *El estanque inefable* in 1922, Carrera Andrade published his first avant-garde collection, *Boletines de mar y tierra* (1930). He produced almost all his poetic work abroad, while working as an official connected with international organizations or Ecuador's diplomatic corps. Esto es todo lo que dice de JCA Jaime Concha, chileno, en la sección «The 1920s: Avant-garde and Nationalism», en el capítulo 4, «Poetry, c. 1920-1950», en Leslie Bethell, ed., *A Cultural History of Latin America: Literature, Music and the Visual Arts in the 19th and 20th Centuries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 244-5. ¿Es justo y ecuánime un comentario tan parco y superficial sobre JCA, un poeta latinoamericano fundamental? ¿Ha leído Jaime Concha la *Obra poética completa* de JCA y la de otros importantes poetas ecuatorianos de vanguardia, antes de emitir juicios tan superficiales y sumarios, publicados en un libro de título y alcance tan ambiciosos? ¿De qué excentricidad acusa Concha a Gangotena? ... Dejo a juicio del lector la valoración de estas opiniones tan cuestionables.

*El color rojo aúlla en los escombros.
Muere el verde roído por cenizas.
Tú rescatas la luz verdadera del mundo.
en tu balanza pesas los volúmenes
sin mermar cantidades de cielo o de materia.
Descubriste la íntima substancia de las formas
y transformaste la pintura en himno
a un siglo deslumbrado
por falsos paraísos.*

Tu rama de olivo llega a todos los pueblos
llevada por las alas de tu inmortal pintura.
Los muros se levantan proclamando tu nombre.
*Tus lienzos son ventanas
abiertas a lo eterno,*
creador portentoso de artísticas edades.
En tu *red de colores* trajiste el sol de España
los sabores pungentes de tu tierra
donde la sal es más salobre y acre,
la intensa luz se alarga en perspectivas
que enlazan horizontes irreales
con los claros volúmenes de los seres y cosas,
única realidad del universo.

(VT: 592-3)

Lo más notable del texto carreriano es el exigente y preciso ejercicio de síntesis poética de la obra de Pablo Picasso, uno de los más prolíficos y controvertidos pintores del siglo XX.³⁹ En efecto, resumir en apenas 42 apretados versos las etapas, los temas, los símbolos, la concepción estética y los principios ideológicos fundamentales de la cosmovisión picassiana, es una empresa compleja y difícil. A pesar de ello, el resultado es claro y convincente. Y es más destacable aun por el hecho de que asistimos a un diálogo intertextual de creadores que convergen, por diferentes caminos, hacia lo esencial de sus concepciones y prácticas artísticas. Además, es revelador el constatar las grandes afinidades estéticas que unen a estos dos exploradores de la realidad humana y del arte, a través del simbolismo múltiple que atribuyen, en diferentes regis-

39. No he encontrado información ni documentos que comprueben si hubo un encuentro personal entre JCA y Picasso. Lo cierto es que JCA, como funcionario de la UNESCO entre 1952 y 1960, tuvo muchas oportunidades para visitar museos y exposiciones en los que se exhibieron cuadros de Picasso. A. Darío Lara cita a JCA quien, a propósito de la nueva sede de la UNESCO en París, habría hecho la siguiente descripción: «... sus pinturas murales enigmáticas, firmadas por los más grandes pintores de la época, encabezados por Picasso». (*Memorias de un testigo*: 155). Asumo que el conocimiento de JCA de la obra de Picasso no fue esporádico ni superficial. Su poema «A Picasso» lo comprueba.

tros, a la luz, la ventana, los colores y las formas elementales del universo. Ambos terminaron descubriendo una similar *poética visual* construida en torno a la luz, pues «la intensa luz se alarga en perspectivas / que enlazan horizontes irreales / con los claros volúmenes de los seres y las cosas, / única realidad del universo» (VT: 593). Mujer, cuerpo, guitarra, toro, caballo y sol son para Carrera Andrade los elementos esenciales del universo de Picasso. Todos son, simbólicamente, espejos o ventanas que le sirven a Picasso para penetrar más allá de «la única realidad del universo» y plasmarla en sus cuadros, es decir, en sus poemas silenciosos. A esos cuadros nos lleva el poder evocador y convocador de los versos del poeta, llaves metafóricas que abren en muchas direcciones el mundo de colores y formas de Pablo Picasso.⁴⁰

El último mapa lírico, para terminar este viaje por el universo poético de Jorge Carrera Andrade, en busca de su cartografía esencial, está en *Vocación terrena* (1972), el último libro escrito por el poeta de la luz. El último poema del libro, titulado significativamente «El combate poético», opera con un denso entramado polisémico. Es, al mismo tiempo, un testamento lírico, un llamamiento social y un manifiesto artístico. Ilustra, por un lado, las dificultades inherentes al proceso creador y a la lucha sin cuartel con las palabras; afirma, por otro, la vigencia e importancia de la poesía en el mundo, concebida como una forma única de conocimiento. Más aún, la construcción misma del poe-

40. Mi historia personal de las imágenes de Picasso me permite establecer, libremente, una conexión concreta entre las veladas sugerencias metafóricas del texto de JCA a referentes pictóricos concretos y varios cuadros importantes y claves de Picasso que viven, desde su creación, en el imaginario colectivo universal. «Las líneas nunca vistas» son los diseños cubistas de *El torero* (1912), del *Violín «Jolie Eva»* (1912), de *Arlequín* (1915) y, también, las del *Busto de mujer con sombrero* (1962), por su color y diseño reverberantes. «El cuerpo desnudo», es el de la *Desnuda sentada* (1959) o el de la *Desnuda reclinada en un diván azul* (1960). La guitarra es la de los *Tres músicos* (1921), con su ruptura sugestiva de formas y colores. La «inmolación del toro», está apenas sugerida en el *Combate del toro y del caballo* (1936). «La desordenada destrucción de los pueblos», surge trágica y poderosamente en *Guernica* (1937), el gran símbolo del terror y del poder destructor de la guerra, la síntesis desbocada de la irracionalidad humana. La «rama de olivo» brilla como un sol esperanzador en *Paz* (1952), rebosante testimonio de fraternidad, solidaridad y esperanza para el futuro de la humanidad. El juego de colores, de sol y de luz, está en la plenitud circular de formas y colores de *Mujer con una flor* (1932), en la armazón ocre de *Mujer en un sofá rojo* (1932) o en los trazos superpuestos de *Mujer sentada en un sofá* (1948). Y, finalmente, «la intensa luz [que] se alarga en perspectivas [para iluminar] los claros volúmenes de los seres y las cosas», brilla con luz propia y extrañas sugerencias en *El escultor* (1931), en *Muchacha frente a un espejo* (1932) o en *Mosquetero y Cupido* (1969). Todos estos cuadros han sido reproducidos en el ensayo bio-pictográfico de Carste-Peter Warncke, *Pablo Picasso 1881-1973*, Köln, Taschen, 1997. Los cuadros a los que me refiero en esta nota, en el orden en que los cito, están en las páginas 78, 79, 93, 218, 206-7, 114, 138, 148-9, 165, 131, 133, 173, 117, 143 y 228. Mis citas textuales provienen del poema de JCA, «A Picasso».

ma se apoya en los temas más persistentes de la cosmovisión carreriana: la comunicación humana, la solidaridad planetaria y el conocimiento artístico, cuyo origen y síntesis es la luz. Los versos finales de la última estrofa, muy similares a los últimos versos de «A Picasso», concluyen también con una alusión críptica a «la luz transformada», proceso y síntesis final de la *poética visual* carreriana (VT: 596). Esta es la luz que le ha guiado en los combates de su creación como imagen, metáfora y símbolo de la Poesía, antigua musa de las artes que, en la versión contemporánea de sus textos, continúa su labor de guía, convertida en la musa del conocimiento al que se accede por los caminos de la Luz, el Espejo y la Ventana: «Tú me darás el arma, Poesía / para abolir el reino del Oscuro / Y devolver al hombre el patrimonio / de la luz transformada / en amor a las cosas del planeta» (VT: 596).

Persiguiendo muchas otras imágenes, que brotan incontenibles de los textos de Jorge Carrera Andrade, siempre vuelvo a su poesía y a las relaciones intertextuales que mantiene con la pintura, en busca de otros códigos de representación del hombre y del mundo que podrían habersele extraviado u olvidado al poeta al terminar, en 1972, su cartografía lírica personal. Sus mapas poéticos son siempre itinerarios y caminos por recorrer en el taller del tiempo; salidas del lugar de origen o entradas a los misterios naturales y al tiempo manual del *País secreto*; regresos a la prisión humana o exploraciones por la floresta de los guacamayos. Un complejo registro del hombre y del mundo, plasmado con el lenguaje elemental y poderoso de la luz, que da perfil a la tierra y poder a la palabra: «Soy hombre, mineral y planta a un tiempo, / relieve del planeta, pez del aire, / un ser terrestre en suma» (HP: 448). Una cartografía lírica, solidaria y fraterna, que busca denodadamente al hombre planetario: ...«soy el indio de América, el mestizo, / el amarillo, el negro, / y soy los demás hombres del planeta» (HP: 451). Una confesión torturada de los límites de la condición humana: «Eternidad, tus signos me rodean, / mas yo soy transitorio: / un simple pasajero del planeta» (HP: 442). Y un testamento final abierto a la esperanza: «La clave de la vida está en tu mano: / Goza, aprende el lenguaje que te ofrece / el mundo elemental, después perece» (LAMP, «Lenguaje elemental»: 335). ■